This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

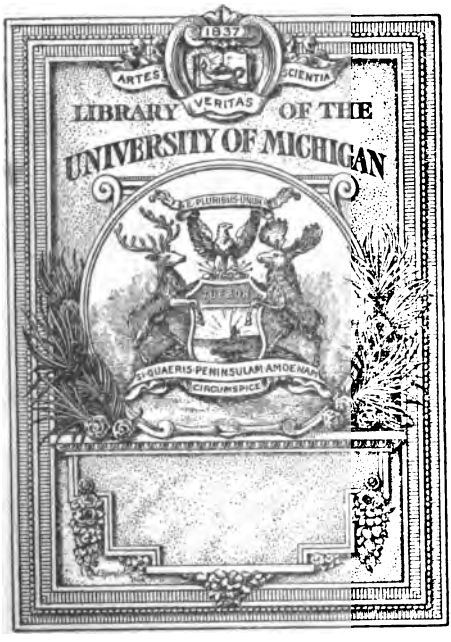
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 963,418


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

[illegible]
[illegible] 3

Ueber

Ursprung und Verbreitung

des Reimes.

4/3214

Eine mit Bewilligung

der Hochverordneten historisch-philologischen Facultät

der Kaiserlichen Universität zu Dorpat

zur Erlangung des

Magistergrades

verfasste und zur öffentlichen Vertheidigung bestimmte

Abhandlung

von

Woldemar Masing.

Dorpat.

Druck von C. Mattiesen.

1866.

Der Druck ist gestattet.

Dorpat, den 25. Mai 1866.
№ 12.
(L. S.)

Dr. C. Schirren,
d. Z. Decan der historisch-philologischen Facultät.

Einleitung.

Die auffallende Thatsache, dass im 9. Jahrh. n. Chr. in der deutschen Dichtung ohne merklichen Uebergang der Endreim an die Stelle des Stabreimes tritt, hat schon namhafte Germanisten angeregt, eine Beantwortung der Frage zu versuchen, ob die endreimende Poesie sich aus der stabreimenden naturgemäss entwickelt habe, oder durch fremden Einfluss in die deutsche Dichtung eingedrungen sei. Doch ist die Frage eine offene geblieben, da die geringe Anzahl der dichterischen Denkmäler aus dieser Zeit wohl Gelegenheit zu mancherlei Vermuthungen gegeben, aber bis jetzt noch die Wissenschaft verhindert hat, in dieser Angelegenheit ihr letztes Wort zu sprechen.

Die früher allgemein herrschende und besonders von romanischen Gelehrten (Quadrio, Huet, Ginguené, Sismondi u. A.) verfochtene Ansicht, dass der Endreim durch die spanischen Araber nach Europa gekommen sei, ist seit der Entdeckung, dass es lange vor dem 8. Jahrh. lateinische gereimte Dichtungen gegeben hat, wohl als abgethan zu betrachten, wenn auch zugestanden werden muss, dass während der Blüthezeit der mittelalterlichen Dichtung eine Einwirkung der spanisch-arabischen Reimkunst auf die der christlichen, namentlich der romanischen Völker nicht unwahrscheinlich ist [1]).

1) Vgl. Hammer-Purgstall, Literaturgeschichte der Araber, Wien 1850. Vorrede XX. — A. Fr. v. Schack, Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sicilien. Berlin 1865. Band II, S. 91—163.

Bald trat an die Stelle der Ansicht, die einem einzigen Volk mit Ausschluss aller andern die Erfindung des Reimes zusprach, die entgegengesetzte, welche denselben für eine innerlich nothwendige Folge aller nicht quantitativen Poesie, namentlich der überall blos rhythmischen Volkspoesie erklärte [2]). Man fand jetzt in den einzeln auftretenden Reimen, welche die classische Poesie der Griechen und Römer, ja die hebräische und altnordische Dichtung in grosser Anzahl darboten, die Keime einer später entwickelten Reimpoesie, und noch mehr schien die Hypothese von der spontanen Entstehung des Reimes in allen Sprachen bestätigt zu werden durch die Entdeckung, dass selbst die Mongolen, Chinesen und Malayen vollständig gereimte Dichtungen besässen. Für den Reim der germanischen Sprachen trat J. Grimm [3]) dieser Ansicht bei, der grösste Kenner germanischer Sprache und Dichtung.

Je mehr diese Ansicht durch die Kenntnissnahme der literarischen Schätze entlegener Völker an Wahrscheinlichkeit zu gewinnen schien, um so mehr musste es Aufsehen erregen, als eine gewichtige Stimme sich mit Entschiedenheit gegen sie erhob. W. Wackernagel [4]), ein ebenso anerkannter Kenner der deutschen, als der lateinischen und romanischen Literatur des Mittelalters, wagte es zu behaupten, dass der Reim im Deutschen etwas Fremdes, wenn auch nicht Fremdartiges, sondern durch die Alliteration und die accentuirende Messung der Verse schon Vorbereitetes, erst durch den Einfluss der lateinischen Reimpoesie der Kirche in die deutsche Dichtung eingedrungen sei.

Ohne auf diesen vereinzelten Widerspruch gegen die herrschende Ansicht Rücksicht zu nehmen, versuchte es Cl. Fr. Meyer [5]), die letztere unzweifelhaft zu machen durch den auf

2) Vgl. Ferd. Wolf: Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche. Heidelberg 1841. S. 161 ff.

3) Andreas und Elene. Cassel 1840. S. XLIV.

4) Geschichte der deutschen Literatur. Basel 1848.

5) Geschichte des deutschen Reims. Historische Studien, Thl. I.

fleissig zusammengesuchte Belegstellen gestützten Nachweis, dass von der stabreimenden zu der endreimenden Dichtung der germanischen Völker ein allmähliger Uebergang stattfände, indem sowohl vereinzelte Endreime in der ältesten Periode der germanischen Dichtung den Stabreim unterstützen und zum Theil verträten, als auch umgekehrt vereinzelte stabreimende Verse ihr altes Recht noch behauptet hätten, als der Endreim schon zum Prinzip der Versbindung erhoben war.

Ebenso unabhängig von Wackernagel als von dessen Gegnern kam Zeuss[6]) von einem andern Sprachgebiete aus zu einem Resultat, welches im Prinzip mit dem von Wackernagel gezogenen übereinstimmte. Aus dem Umstande, dass schon in den ältesten vorhandenen Denkmälern der keltischen Poesie (6. Jahrh.) der Reim durchgängig als Bindungsmittel der Verse angewandt erscheint, glaubte er schliessen zu können, dass schon die alten Gallier den Reim gekannt hätten und dass er von ihnen zunächst auf die gallisch-römischen Dichter übergegangen sei, sowie dass auch später die irischen Missionäre am meisten zu seiner Verbreitung beigetragen hätten.

Obgleich die keltischen Sprachen noch immer einem grossen Theile der Germanisten ein zu entlegenes Gebiet sind, so hätte doch das Ansehn, welches Zeuss als Kenner dieser Sprachen geniesst, seine Stimme wohl nicht ungehört verhallen lassen, wenn nicht kurz vor dem Erscheinen seiner keltischen Grammatik, in der die poetischen Formen doch nur eine Nebenrolle spielen konnten, eine Abhandlung von W. Grimm[7]) erschienen wäre, welche die Entwickelungsgeschichte des deutschen Reimes zur Hauptaufgabe hatte. Dieses durchaus gediegene Werk schliesst sich an das Meyersche an und setzt dieses zum Theil voraus; doch ist es trotz des bescheideneren Titels weit gründlicher und wenigstens in Bezug auf die mittelhochdeutsche Zeit vielseitiger, indem es neben der deutschen

6) Grammatica Celtica. Leipzig 1853. Bd. II, S. 915—925, 963.

7) Zur Geschichte des Reims. Abhandl. d. berl. Akad. aus d. J. 1851. Berl. 1852. S. 521.

Dichtung auch die gleichzeitige lateinische und romanische, so weit sie sich mit der deutschen berühren, in Bezug auf den Reim einer eingehenden Prüfung unterwirft. Die Frage über den Ursprung des Reimes konnte der Anlage dieser Abhandlung nach nur als Nebensache behandelt werden; doch macht der Verfasser am Schlusse seiner Schrift Wackernagel gegenüber seine entgegengesetzte Meinung mit gewichtigeren Gründen geltend, als alle seine Meinungsgenossen.

Das Gewicht, welches das Ansehen eines solchen Namens in die Wagschale legte, vollendete den Sieg der herrschenden Meinung. Seitdem erscheint kaum eine deutsche Literaturgeschichte, welche nicht mit den Gründen und zum Theil mit den Worten W. Grimms die Ansicht Wackernagels bekämpft, nur dass bei den Jüngern schon Gewissheit ist, was ihr Meister bloss als Wahrscheinlichkeit hinzustellen wagt.

Wie gefährlich eine glänzende Hypothese der unbefangenen Forschung werden kann, wenn sie von Königen der Wissenschaft vertheidigt und von einer grossen Schaar ihrer Höflinge als unumstössliche Wahrheit verkündigt wird, habe ich beim Beginn meiner Beschäftigung mit der in Rede stehenden Frage an mir selbst erfahren. Doch hat mich eine weitere Prüfung der Gründe für und wider sowie die Berücksichtigung der Reimpoesie in andern Sprachen, als den bisher in Betracht gekommenen allmählig zur entgegengesetzten Ansicht bekehrt, und da Wackernagel meines Wissens nirgends auf die Gründe seiner Gegner geantwortet hat, so glaube ich mich um so mehr berechtigt, für ihn in die Schranken zu treten, als ich der Autorität eines W. Grimm gegenüber die eines Zeuss im Prinzip wenigstens für mich geltend machen kann.

Wenn man bedenkt, wie mannigfache Ergänzungen und Berichtigungen die in ihrer Art vollkommene historische Grammatik J. Grimms durch die sprachvergleichende Methode auch von Seiten solcher Forscher erfahren hat, deren Hauptthätigkeit einem andern Sprachgebiete angehört, so wird man wohl zugestehen können, dass auch die historische Entwickelung des

deutschen Reimes, trotz der in ihrer Art vollendeten Behandlung dieses Gegenstandes durch W. Grimm, an Klarheit nur gewinnen kann, wenn man sie mit dem Entwickelungsgange des Reimes in andern Sprachen vergleicht. So könnte z. B. die Thatsache, dass noch immer slavische und neugriechische Volkslieder ohne Reim entstehen, wohl im Stande sein, die Ansicht zu erschüttern, dass der Reim ein nothwendiges Ingrediens und ein wesentliches Merkmal aller Volkspoesie sei. Wenn Ferd. Wolf[8]) diese Erscheinung, weil sie in sein System nicht passen will, für „eine Ausnahme, eine Anomalie" erklärt, die „ihren Grund in besondern Verhältnissen habe", so ist uns damit wenig geholfen, denn welcher Art diese besondern Verhältnisse sind, das erfahren wir von ihm nicht.

Sind es historische oder sprachliche oder ästhetische Gründe, welche hier die Entwickelung des Reimes verhindern? Die Beantwortung dieser Frage macht eine Behandlung der Entwickelungsgeschichte des Reimes von drei verschiedenen Gesichtspunkten aus nothwendig. Der historische Gesichtspunkt ist bisher wohl am meisten begünstigt worden. Vom ästhetischen Standpunkt aus hat C. Poggel[9]) in geistreicher Weise das Wesen des Reims erörtert und nachzuweisen gesucht, in welchen Dichtungsarten derselbe anwendbar ist und in welchen nicht. Aber die ästhetische Betrachtung allein ist noch nicht im Stande, das Räthsel zu lösen, warum es Völker gegeben hat und noch giebt, welche dieses Kunstmittels in allen Dichtungsarten entbehren und Völker, die es in allen Dichtungsarten anwenden. Zu der historischen und ästhetischen Betrachtung des Reimes muss die linguistische hinzutreten, um eine Entscheidung darüber möglich zu machen, ob das Aufkommen dieses bei allen modernen Literaturvölkern verbreiteten Kunstmittels ein nothwendiges Entwickelungsmoment in dem Leben der Sprache bezeichnet oder nur eine zufällige Folge historischer

8) a a. O. S. 161.

9) Grundzüge einer Theorie d. Reims u. d. Gleichklänge. Hamm 1834.

Ereignisse ist. Meines Wissens ist der Reim von der linguistischen Seite noch nirgends eingehend behandelt worden, und doch scheint mir diese Seite nicht minder wichtig, als die historische, da zwischen den sprachlichen und den dichterischen Formen eines Volkes ein unverkennbarer Zusammenhang stattfindet. Von der Sprachwissenschaft geleitet kommen wir zur Erkenntniss, dass zwischen der Sprache der Dichtung und der Sprache des gewöhnlichen Lebens nicht immer eine so weite und tiefe Kluft gegähnt hat, wie heute, und wir erhalten damit ein Mittel, nicht nur in die Dichtungsweise untergegangener Völker und Zeiten einen Blick zu werfen, sondern auch dunkle Gebiete in der Literaturgeschichte unseres eigenen Volkes aufzuhellen, indem wir erkennen, wie derselbe Volksgeist, der sich in der Sprache ein gefügiges Werkzeug schafft, mit diesem Werkzeug nicht nur für die Bedürfnisse des täglichen Lebens arbeitet, sondern auch für den Schmuck, der das Leben ziert und veredelt.

Da nur eine so vielseitige Betrachtung des Reimes Aufschluss über seinen Ursprung geben kann, so könnte es gewagt erscheinen, ohne eine eingehende Kenntniss aller der Sprachen und Literaturen, in denen der Reim sich zeigt, eine Behandlung dieses Gegenstandes zu versuchen; aber die Literaturgeschichte wäre wie jede andere Wissenschaft unmöglich, wenn es nicht gestattet wäre, die Errungenschaften gelehrter Einzelforschungen zusammenzufassen und als Bausteine zu einem neuen wissenschaftlichen Gebäude zu benutzen. Sollte ich auch von meinem Gebäude nichts weiter mein Eigenthum nennen können als den Mörtel, der die Bausteine zu grösserer Einheit verbindet, so glaube ich doch dafür Verzeihung beanspruchen zu dürfen, dass ich es wage, mit den wenigen Hülfsmitteln, die mir zu Gebote stehen, eine Arbeit weiterzuführen, die von so vielen bedeutenden Gelehrten begonnen, aber nicht vollendet ist.

Wesen und Bedeutung des Reimes.

Das Kunstwerk als ein von einer Idee beseelter Organismus bedarf eines Haupt- und Mittelgliedes, an das sich die andern Glieder je nach ihrer Bedeutung für die Idee des Ganzen unmittelbar oder mittelbar anschliessen. Wenn wir die mannigfache Vielheit von Zweigen, Aesten u. s. w. nur dann zur Einheit des Baumes zusammenfassen, wenn wir erkennen, dass sie alle aus einem Stamme hervorgewachsen sind und nur im Zusammenhange mit ihm ihr organisches Leben bewahren können, so werden wir in einer Vielheit von Tönen und Gestalten auch nur dann die lebendige Einheit eines Kunstwerks erkennen, wenn wir warnehmen, dass einzelne oder Gruppen dieser Töne oder Gestalten ganz besonders bemerkbar hervortreten und die übrigen nach festen Gesetzen sich ihnen und einander unterordnen. Die Erkenntniss, dass was als blosser Stoff in wüster Verwirrung daliegen oder feindlich auseinanderstreben würde, durch die geistige Macht einer Idee gezwungen, sich zu harmonischer Einheit zusammenschliesst, weckt in uns bei der Betrachtung eines Kunstwerks jenes Gefühl der Siegesfreude und Friedensruhe zugleich, welches jeder Art ästhetischen Genusses zu Grunde liegt.

In den bildenden Künsten, welche geistige Anschauungen zu sichtbaren Bildern im Nebeneinander des Raumes gestalten, wird die organische Einheit des Kunstwerks nur in der Gruppirung hervortreten können. In einem Gemälde müssen daher die Hauptgestalten auch einen solchen Platz erhalten, dass

das Auge des Beschauers schon von vorn herein auf sie hingezogen und gezwungen wird, nach vorübergehender Betrachtung der Nebengestalten immer wieder zu ihnen als zu ihrem Mittelpunkt zurückzukehren.

Anders ist es mit den tönenden Künsten. Sie drücken Gefühle und Gedanken durch Töne im Nacheinder der Zeit aus, und da in einer längeren Reihe aufeinanderfolgender Töne auch die durch Stärke und Dauer hervorragenden doch vor den in der jedesmaligen Gegenwart gehörten Tönen im Bewusstsein des Hörers zurücktreten, so müssen hier öftere Wiederholungen eintreten, um die Hauptglieder des Tonorganismus, so oft es nöthig ist, in die Gegenwart zurückzurufen. In jedem längern Musikstück hören wir ein Motiv, welches die durch das Ganze hindurchgehende Stimmung besonders scharf kennzeichnet, zuweilen unverändert, meist variirt, sich öfter wiederholen. In jeder Rede, die darauf Anspruch macht, ein Kunstwerk zu sein, wird der Hauptgedanke, der sich durch das Ganze hindurchzieht, auch äusserlich dadurch hervortreten müssen, dass er an geeigneter Stelle immer von Neuem, wenn auch vielfach modificirt, im Gedächtniss des Hörers wachgerufen wird.

Was also in den bildenden Künsten durch die blosse Gruppirung erreicht wird, das erstreben die tönenden Künste durch die Wiederholung des Hauptmotivs.

Zu den tönenden Künsten rechnet man auch die Krone aller Künste, die Dichtkunst, weil auch ihre Werke, dem Ohre vernehmbar, im Nacheinander der Zeit sich offenbaren. Die Dichtkunst ist aber zugleich freier und umfassender als alle übrigen Künste. Sie hat ihren Stoff in allen Gebieten des Daseins und setzt alle Geisteskräfte des Menschen in Bewegung. Ihr einziges Werkzeug ist das Wort, aber dieses nicht nur sofern es Begriffsausdruck ist, sondern auch als Klang und als Bild. Die Dichtkunst spricht Gefühle aus, wie die Tonkunst, Gedanken wie die Redekunst und Anschauungen wie die bildende Kunst. Wir werden daher in der Dichtkunst und zwar in jedem einzelnen ihrer Werke ein musikalisches, ein rhetorisches

und ein plastisches Element zu unterscheiden haben. Je nachdem nun eines dieser Elemente mit Entschiedenheit in den Vordergrund tritt, unterscheiden wir Gefühls-, Gedanken- und Anschauungsdichtung, oder Lyrik, Didaktik, Epik. Die innigste Durchdringung aller drei Elemente findet in der Dramatik statt, welche die Krone der Dichtkunst ist, wie diese die Krone aller Künste.

Die Nothwendigkeit, das Hauptmotiv festzuhalten, tritt in der Dichtkunst nicht weniger hervor, als in den übrigen Künsten. Dieses kann aber in der freisten aller Künste auf mancherlei Art erreicht werden, nämlich durch Gruppirung, wie in der Plastik, durch Wiederholung desselben Gedankens in modificirter Form oder derselben Ausdrucksform entsprechender Gedanken (Parallelismus, d. h. Gedankenreim und Gedankenrhythmus) wie in der Rhetorik, und endlich durch die Wiederholung desselben Klanges und desselben rhythmischen Systems (Reim, Versmass, Strophenschema) wie in der Musik.

In der Epik tritt das plastische Element der Dichtung so sehr in den Vordergrund, der Gegenstand als solcher, die Begebenheit und die Charaktere nehmen so sehr die Theilnahme des Hörers in Anspruch, dass ein Sichvordrängen der musikalischen Form durch Theilung des Interesses nur störend wirken würde. Daher ist für diese Dichtungsart weder ein künstliches Metrum, noch eine regelmässige Stropheneintheilung, noch die durchgängige Anwendung des Reimes zu empfehlen, wenn dieser nicht, wie etwa in Wielands „Oberon“, durch das Enjambement (das Hinübergreifen des Satzes aus einem Verse in den andern) in seiner Wirkung geschwächt wird, oder, wie in der Volksepik, als Folge eines inhaltlichen Parallelismus sich diesem unterordnet. Aber auch die Gruppirung wird hier nicht ganz dieselbe sein können, wie in der Plastik, denn die Epik stellt ihre Gestalten nicht wie diese in der festen Form des Gewordenseins hin, sondern im Flusse des Werdens. Während dort schon unser sinnliches Auge zum Mittel- und Schwerpunkt des Ganzen hingedrängt wird, muss hier das Auge unserer

Phantasie darauf hingewiesen werden durch eine Anordnung, die im Wechsel der Episoden, Situationen und Personen immer wieder die Hauptbegebenheit und die Hauptcharaktere in den Vordergrund stellt.

Ein Aenliches ist mit der Dramatik der Fall; nur ist hier die Einheit eine noch strengere Forderung. Ein Held, der Träger einer Idee erregt unser ungetheiltes Interesse. Die ganze Handlung ist ein Kampf des Helden zur Verwirklichung dieser Idee; alle Episoden, die ein eigenes Interesse beanspruchen, sind ausgeschlossen. Den Schwerpunkt des Ganzen bildet der Sieg der Idee in der Katastrophe. Alles drängt daher zum Schlusse hin, und was vorhergeht, ist nur Vorbereitung dazu. Ein vollendetes Drama bedarf daher keines andern Mittels, um unsere Aufmerksamkeit der Hauptsache zuzuwenden, als die fortwährende Steigerung des Interesses bis zur Katastrophe. Das epische, lyrische und didaktische Element müssen sich im Drama so innig durchdringen, dass keines auf Kosten des andern seine Selbstständigkeit geltend machen kann, weshalb auch hier die regelmässige Durchführung des Reimes nicht rathsam ist, wenn nicht, wie in Göthes „Faust" der Reim durch die Freiheit des Versmasses ein wirksames Gegengewicht erhält.

In der Didaktik herrscht das rhetorische Element vor, und dem entsprechend wird in den meisten hierhergehörenden Dichtungen, auch wenn sie in der kurzen Spruchform auftreten, welche keine andere Gliederung, als die in Vordersatz und Nachsatz zulässt, der Parellelismus angewandt. Dieser verbindet sich gern mit dem Klangreime, welcher die beiden Glieder des Gedankenreimes auch äusserlich zu einem Ganzen zusammenschliesst, und demgemäss nur als platter, d. h. unmittelbar auf einander folgende Verse bindender Reim erscheint. Die regelmässige Stropheneintheilung würde wie der mehr musikalische verschlungene Reim dem inhaltlichen Interesse Eintrag thun.

In der Lyrik tritt mit dem musikalischen Element auch

die musikalische Form am entschiedensten hervor. Je mehr das lyrische Gedicht unmittelbarer Gefühlsausdruck d. h. je musikalischer sein Inhalt ist, um so mehr verlangt es nach der Ergänzung durch die eigentliche Musik. Das Lied will gesungen sein, weil der Ton mehr zum Herzen spricht als das Wort, und schon deshalb bedarf es einer regelmässigen Gliederung der Form, damit die Melodie dem Text sich ohne Zwang anpasse. Noch viel wichtiger ist aber die strenge Kunstform für solche lyrische Gedichte, die wie die meisten Producte der Kunstlyrik von der ursprünglichen Zusammengehörigkeit von Text und Melodie absehen und daher darauf angewiesen sind, ihrem musikalischen Inhalt einen angemessenen Ausdruck mit den musikalischen Mitteln zu geben, welche die Sprache als solche darbietet. Wie das Wort in der Epik besonders sofern es Bild ist, in der Didaktik sofern es Begriffsausdruck ist, in Betracht kommt, so wird in der Lyrik vorzugsweise das Wort als Klang nach musikalischen Gesetzen behandelt und zum sprachlichen Rhythmus gesellt sich hier die sprachliche Melodie. Das Lied gliedert sich zunächst in Strophen; das metrische Schema derselben, das so oft wiederholt wird, als es Strophen giebt, repräsentirt die Einheit des Liedes, der verschiedene Inhalt der einzelnen Strophen seine Mannigfaltigkeit. Die Gliederung kann aber noch weiter gehn. Innerhalb der Strophe können die einzelnen Verse ihre Selbstständigkeit durch eine eigene musikalische Anordnung der Sprachklänge hervorheben; zwei oder mehr Verse können zu Versgruppen zusammentreten und ihre Zusammengehörigkeit auf verschiedene Weise musikalisch andeuten; ja selbst innerhalb der Verse findet eine Gliederung in Versfüsse gleicher oder verschiedener Art statt. Die Hervorhebung des musikalischen Hauptmotivs geschieht hier durch die Wiederholung desselben rhythmischen Systems in Versfüssen, Versen und Strophen; sie kann aber auch unterstützt werden durch die Wiederholung derselben Klänge d. h. durch den Reim, und die musikalische Form des lyrischen Gedichts bedarf einer solchen Gliederung durch den Gleichklang um so mehr, je

weniger die Gliederung durch den Rhythmus vom Ohre vernommen wird. Dagegen verlangt auch der Reim, um wirksam in's Ohr fallen zu können, möglichste Einfachheit des Metrums, weil sonst das Interesse des Hörers getheilt würde und weder Metrum noch Reim einen bleibenden Eindruck hinterlassen könnte. Mannigfach verschlungene Reime und kunstreich wechselnde Versmasse schliessen also einander aus.

Die Gliederung des Liedes durch den Gleichklang geschieht dadurch, dass correspondirende Glieder eines Verses, correspondirende Verse einer Strophe und sämmtliche Strophen eines Liedes durch die Wiederkehr derselben Sprachklänge als zusammengehörig gekennzeichnet werden. Je umfangreicher die zu verbindenden Glieder sind, um so wirksamer muss der bindende Gleichklang sein, und so entspricht der Scala von Vers, Strophe und Lied, die von Buchstabenreim (Consonantenreim, Anreim, Stabreim, Alliteration), Sylbenreim (Vocalreim oder Assonanz und Vollreim, Endreim) und Satzreim (Kehrreim, Refrain); oder mit andern Worten: Der Buchstabenreim bindet die einzelnen Theile des Verses an einander, wie der Sylbenreim die Verse einer Strophe und der Kehrreim die Strophen eines Gedichts.

Die Hauptaufgabe des Reimes, die musikalische Form eines Gedichts durch Wiederholung des musikalischen Hauptmotivs zu gliedern, wird in noch höherem Grade erfüllt, wenn damit eine Gliederung des dichterischen Inhalts durch Wiederholung der für die dargestellte Idee bedeutsamsten Vorstellungen sich verbindet, weil der musikalische Eindruck des Ganzen nur verstärkt werden kann, wenn zur Melodie der Form noch die Harmonie zwischen Form und Inhalt hinzutritt[10]).

---

10) Poggel, a. a. O S. 431. „Durch die Wiederkehr derselben Klänge soll der Eindruck der Hauptvorstellungen verstärkt, der Klang der bedeutenden Worte vorherrschend über das Ganze ausgegossen, und auf diese Weise zwischen den Eindrücken des äusseren und inneren Sinnes Uebereinstimmung, zugleich aber auch äussere und innere Symmetrie und Gliederung der Rede gewonnen werden."

Das Streben, verwandte Vorstellungen durch verwandte Laute mit einander zu verbinden, liegt nicht nur im Wesen der poetischen Sprache, sondern im Wesen der Sprache überhaupt so tief begründet, dass wohl bei jedem Volke vereinzelte Spuren einer Art des Reimes sich finden, bei dem die lautliche Aehnlichkeit das natürliche und ungesuchte Ergebniss der inhaltlichen ist, und den wir deshalb den natürlichen Reim nennen können. Dieser findet sich sowohl in der Prosa, als in der Poesie auch derjenigen Völker, die von dem Reim in seiner regelmässigen Anwendung als Bindungs- und Gliederungsmittel der poetischen Form keinen Gebrauch machen.

Schon in der Bildung der grammatischen Formen durch Bildungs- und Biegungssylben ist die Grundlage für eine Art des natürlichen Reimes gegeben, der insofern nicht ganz bedeutungslos ist, als durch ihn die gleichen Beziehungen verschiedener Begriffe durch gleiche Biegungssylben verschiedener Wortstämme ausgedrückt werden (Flexionsreim) z. B. amavi: peccavi. Den Gegensatz dazu bildet der Wurzelreim (Annomination), in welchem die entsprechenden Reimwörter verschiedene Bildungen aus derselben Wurzel sind z. B. eine Schlacht schlagen, facinus facere, des schaden schedelîch (Nibel. v. Zarncke S. 273, V, 2), swâ sô friunt friunde friuntlîch gestât (a. a. O. S. 275, I, 2). — Die Reduplication, welche die in der Wurzelsilbe enthaltene Bedeutung durch Wiederholung der ersten oder wenigstens ihres Anlautes nach irgend einer Richtung hin steigern soll (lat. cucurri, murmurare, gr. τέτυφα ital. tentennio, gorgoglio frz. fanfare got. saisalt) ist eine grammatische Analogie der Alliteration, wie der Ablaut (gelogen: gewoben, band: trank, Bund: Trunk) eine grammatische Analogie der Assonanz.

Da es höchst wahrscheinlich ist, dass bei der Bildung der Wurzeln, welche allerdings der sprachwissenschaftlichen Beobachtung sich entzieht, ebenso wenig der blinde Zufall gewaltet hat, als bei der Bildung der Stämme und Wörter, so wird man wohl annehmen dürfen, dass zwischen der Vorstellung und der

lautlichen Darstellung derselben ein naturnothwendiger Zusammenhang stattgefunden hat, der sich vielleicht auf physiologischem und psychologischem Wege noch wird nachweisen lassen. Wenigstens spricht dafür die auffallende Uebereinstimmung der interjectionalen Laute auch bei nicht sprachverwandten Völkern, sowie die Fülle von naturnachahmenden Wörtern bei Völkern, deren Sprachgefühl sich noch lebendig erhalten hat. Ein Wort, das die Vorstellung von etwas Hartem und Rauhem erwecken soll, wird von solchen Völkern gern durch einen Complex von harten und rauhen Sprachlauten dargestellt, sowie ein aus weichen und milden Lauten gebautes Wort die Erwartung erregt, dass dadurch eine Vorstellung ausgedrückt werden soll, die denselben Eindruck des Weichen und Milden hervorbringt. Die gehauchten Laute in Wind und wehen, die Vereinigung der scharfen und harten Consonanten in steif, starr, stumm, Stein, Stosz, Stock, das dunkle u in seiner Verbindung mit dem labialen Nasal in stumm, dumm, stumpf, dumpf, Sumpf, Klumpen u. dgl. m. geben unserer Empfindung eine bestimmte Richtung und wecken in uns verwandte Vorstellungen. Es liegt daher sehr nahe, solche durch Assonanz, Alliteration und Vollreim einander nahestehende Wörter zusammenzustellen, wenn man verwandte Vorstellungen mit einander verbinden will. Daraus lassen sich die bei den meisten Völkern üblichen sprüchwörtlichen Redensarten erklären, die durch irgend eine Art des Reims verwandte oder wenigstens correspondirende Begriffe auch äusserlich mit einander in Beziehung setzen z. B. Bausch und Bogen, frank und frei, kurz und klein, Mann und Maus; schlecht und recht, weit und breit, Hülle und Fülle, Ehestand Wehestand, Freund und Feind. Im Lateinischen sind sie nicht selten z. B. salvus et sanus, sapienti sat, clamque palamque, sucus et sanguis, dulce et decorum, more modoque, ratio et oratio. Selbst im Französischen finden sie sich z. B. sain et sauf, à tort et à travers, gros et gras, tôt ou tard, long et large, à contre-coeur, à tue-tête, promettre monts et merveilles, il n'a ni feu ni lieu.

Die Vorstellung, dass Klang und Gehalt des Wortes sich vollkommen decken müssen und daher verwandter Klang auf verwandten Gehalt deutet, ist dem Volke so geläufig, dass das Wort ungereimt auch von Dingen gebraucht wird, die begrifflich nicht zu einander passen. (Vgl. die französische Redensart il n'y a ni rime ni raison.)

Der Ursprung des natürlichen Reimes bringt es mit sich, dass er immer einen gewissen Grad von Bedeutsamkeit hat; sonst würde seine Anwendung in den genannten sprüchwörtlichen Redensarten unmotivirt erscheinen. Der künstliche Reim dagegen hat zunächst nur die Aufgabe, als Bindemittel die Gliederung der poetischen Form zu unterstützen. Da er aber unzweifelhaft aus dem natürlichen Reime sich entwickelt hat, so wird man annehmen müssen, dass er in der ersten Periode seiner Entwickelung die Bedeutsamkeit des letzteren bewahrt, wie noch meist in der Volkspoesie, und erst allmählich in einer Periode der Kunstpoesie, welche die poetische Form als solche künstlerisch ausbildet, die Aufgabe, verwandte Vorstellungen durch verwandte Laute zu verbinden, mit der Aufgabe vertauscht, rhythmische Perioden abzuschliessen und mit einander zu verbinden. Die Anwendung des natürlichen Reimes mit künstlerischem Bewusstsein finden wir vereinzelt nicht nur in den dichterischen Erzeugnissen jedes Volkes, sondern auch in der Redekunst. Da aber nicht jede Sprache die Anwendung des Reimes in gleichem Grade und in gleicher Weise gestattet, so ist es natürlich, dass er nicht überall zur regelmässigen Anwendung in der Dichtung gelangt, sondern bei vielen Völkern auch in der Dichtung nur als rhetorischer Reim eine Stelle erhält, während andern Völkern ihre Sprache gestattet, bei der regelmässigen Anwendung des Reimes auch seine Bedeutsamkeit zu retten und noch andere, deren dichterische Sprache dieses Kunstmittels nicht entbehren kann, den künstlichen Reim rücksichtslos durchzuführen gezwungen sind auf Kosten seiner Bedeutsamkeit.

Griechisches Metrum und deutscher Reim.

Wie die Sprachformen, so haben auch die poetischen Formen eine nationale Seite. Sie sind aus der besonderen Anschauungs- und Gefühlsweise eines bestimmten Volkes hervorgewachsen wie jene und können darum eben so wenig ohne Weiteres in einer andern Sprache nachgebildet werden, ohne etwas an ihrer charakteristischen Schönheit einzubüssen. Die Nachbildungen griechischer Metra in deutscher Sprache sind, trotz ihrer relativen Vollkommenheit änlichen Versuchen in andern modernen Sprachen gegenüber, eher ein Beweis dafür als dagegen.

Es ist die Ansicht geltend gemacht worden, dass das reimlose Metrum mehr der Poesie der Anschauung gezieme, das gereimte mehr der Poesie der Empfindung, und deshalb sei der Reim als dichterisches Kunstmittel ein Product der christlichen Zeit, weil sich in dieser erst das Individuum als solches zum Bewusstsein seiner Selbstheit emporgearbeitet habe, während bei den Alten die Subjectivität des Gefühls hinter der Objectivität der Anschauung auch in der Lyrik zurückgetreten sei. So richtig dieses ist, so wenig darf dabei vergessen werden, dass der Reim auch aus sprachlichen Gründen den meisten Völkern der Gegenwart eine Nothwendigkeit ist, während er in seiner regelmässigen Anwendung den Griechen und Römern der classischen Zeit nicht nur ein entbehrlicher, sondern sogar ein störender, weil bedeutungsloser Schmuck gewesen wäre. Der Gegensatz zwischen den poetischen Formen der antiken und

modernen Völker besteht nicht nur im Gegensatz von reimlosen und gereimten Versen, sondern ganz besonders im Gegensatz des quantitirenden und des accentuirenden Rhythmus.

Die für uns auffällige Erscheinung, dass bei den Alten die Betonung in der Sprache der Dichtung mit der in der Sprache des gewöhnlichen Lebens geltenden im Widersprnch steht, hat man früher durch die Annahme zu erklären versucht, dass bei den Griechen und Römern der Kampf zwischen Versaccent und Wortaccent in änlicher Weise zur Belebung des Rhythmus gedient habe, wie etwa in den 5füssigen Jamben der deutschen Dramatiker, z. B.

Jetzt schnell mein Schiesszeug fassend, schwing' ich selbst
Hochspringend auf die Platte mich hinauf,
Und mit gewaltigem Fussstoss hinter mich
Schleudr' ich das Schifflein in den Schlund der Wogen.
(Schiller.)

Es ist nicht zu läugnen, dass so frei gebildete Verse an geeigneter Stelle eine bedeutend grössere malerische und musikalische Wirkung auszuüben im Stande sind, als die mit regelmässig aufsteigender Betonung. Aber während hier die Regelmässigkeit des Metrums der grammatischen Betonung zum Opfer gebracht wird, ist jene bei den Alten durchaus von dieser unabhängig. Daher lässt sich die Abweichung vom jambischen Grundschema in den angeführten Versen allenfalls mit den metrischen Freiheiten vergleichen, welche auch die Alten sich erlaubten, um die in einem längeren Gedicht unvermeidliche Eintönigkeit eines gleichförmigen Rhythmus zu unterbrechen; aber für die Unterordnung der grammatischen Betonung unter die Versbetonung giebt es im Deutschen nichts Entsprechendes. Lachmann[11]) sagt: „dass deutsche Verse den schwebenden Tanz der griechischen nicht erreichen, versteht sich von selbst: denn hier fehlt immer der Streit zwischen Rhythmus und Accent,

11) „Ueber althochdeutsche Betonung und Verskunst" in den Abhandlungen d. kgl. Akad. d. Wissensch. zu Berl. a. d. J. 1832. Berlin 1834. S 240.

der auch in den geschicktesten Nachahmungen antiker Versmasse so selten erscheint, dass man im Ganzen von gar keiner Aenlichkeit reden kann.“ Wenn man aber auch zugiebt, dass die schwebende Betonung zuweilen gerade durch die Verschleierung des Rhythmus sehr wirksam sein kann, so muss sie doch in ihrer durchgängigen Anwendung den Rhythmus des Verses vollständig aufheben. Accent und Quantität lassen sich schon in der Prosa nur mit Mühe gleichmässig neben einander hörbar machen, aber in der gebundenen Rede muss eines dem andern sich unterordnen, wenn das im Verse waltende rhythmische Gesetz dem Ohre vernehmbar sein soll.

Dass nun bei den Alten die Quantität Träger des Vers-Rhythmus ist, bei uns dagegen der Accent, das hat seinen Grund nicht in der Willkür der Dichter, sondern in der Verschiedenheit des Sprachgeistes. Von unserem modernen Standpunkt aus wird es uns schwer, uns in die ältere Periode der Sprachentwickelung zurückzuversetzen, in welcher der Wortaccent neben der bei noch unzerstörter Lautfülle mächtigen Quantität nur eine untergeordnete Rolle spielt und weniger auf der Stärke als auf der musikalischen Erhebung des Tones beruhte [12]).

Es ist das Verdienst M. Riegers [13]) zuerst klar dargelegt zu haben, dass der Gegensatz zwischen der griechischen und deutschen Versmessung innig zusammenhängt mit dem Gegensatz der Betonungsprinzipien beider Sprachen. In der deutschen Sprache herrscht die logische Betonung, d. h. die als die logisch bedeutsamste gefühlte Sylbe, die in den meisten Fällen die Wurzelsylbe ist, wird von den übrigen Sylben des Wortes durch den Hochton hervorgehoben, während die griechische Sprache aus musikalischen Rüksichten dem Hochton nur auf

12) A. Benary „Ueber den Accent im Lateinischen“ in d. Zeitschr. für vergl. Sprachforschung v. Dr. A. Kuhn. Berlin 1856. Bd. V, S. 314. — K. W. L. Heyse „System der Sprachwissenschaft“. Berl. 1856. S. 328. Anmerkung von Steinthal.

13) In der Ausgabe der Kudrun von W. v. Ploennies. Leipzig 1853. S. 248—252.

einer der drei letzten Sylben des Wortes zu ruhen gestattet. Hatte nun schon in der Prosa die Rücksicht auf Wohlklang und Bequemlichkeit der Aussprache die Rücksicht auf die Hervorhebung des Begriffsinhalts im Worte überwogen, so konnte in der Sprache der Poesie um so eher das musikalische Prinzip zur Alleinherrschaft gelangen. Dieses verlangte, dass der Versaccent auf die materiell schwerste Sylbe falle, d. h. auf die, deren Aussprache die längste Zeit erforderte oder die grösste Schwierigkeit darbot, während der Wortaccent häufig auf die leichteste Sylbe fiel. Die Sprachlaute wurden der mathematisch genauen Gliederung des musikalischen Rhythmus unterworfen, und so gelten die drei Rhythmengeschlechter (das γένος ἴσον, das γ. διπλάσιον und das γ. ἡμιόλιον), in denen die Hebungen zu den Senkungen sich genau verhalten wie 2:2, 2:1, 3:2, nicht nur für die Musik, sondern auch (als γ. δακτυλικὸν, ἰαμβικὸν und παιωνικὸν) für die Metrik[14]). So wurde die leibliche Seite der Sprache, die Lautform an sich, in der griechischen Verskunst musikalisch verwerthet und dadurch eine kunstvolle Mannigfaltigkeit und Regelmässigkeit des Metrums erreicht, wie sie nur bei rücksichtsloser Durchführung des musikalischen Prinzips und mathematisch genauer Messung der Zeitgrössen möglich war. Die Melodie der Klangformen befriedigte das Ohr der Griechen so vollkommen, dass die Harmonie zwischen Form und Inhalt, die dabei nur innerhalb sehr weiter Grenzen möglich war, von ihnen nicht vermisst wurde.

Wie bei den Griechen die Rücksicht auf den Wohlklang, so ist bei den Deutschen die Rücksicht auf die Bedeutsamkeit das formbildende Prinzip der poetischen wie der prosaischen Sprache. Es ist natürlich, dass dem geistigen Prinzip der deutschen Betonung gemäss eine mathematisch genaue Zeitmessung des Verses unmöglich ist, weil das Gewicht der Sylben hier weniger von ihrer materiellen Beschaffenheit als von ihrem geistigen Gehalt abhängt und daher das Verhältniss zwischen

14) A. Rossbach „Griechische Rhythmik". Leipz. 1854. S. 27.

wegten wie des Ruhenden. Die mit den Endreimen begrifflich correspondirenden Alliterationen der beiden letzten Verse stehen vor dem Einschnitt zwischen dem zweiten und dritten Versfusse, so dass sie nicht nur eine parallele Stellung zu einander einnehmen, sondern auch zu den mit ihnen stabreimenden Versfüssen, indem sie (da der Einschnitt in derselben Weise wenn auch nicht in demselben Grade wie der Versschluss einen Ruhepunkt bezeichnet) die beiden Abschnitte des Verses mit einander verbinden. Ebenso sind die ersten Versabschnitte der beiden ersten Verse durch die Alliteration (Land: Laub) zu einander in Beziehung gesetzt. Die Assonanzen endlich, welche die begriffliche Verbindung zwischen dem Subject und der adverbialen Bestimmung lautlich malen, stehen innerhalb je eines Abschnittes der letzten Verszeile. — So ist im deutschen Liede der Unterschied zwischen dem Gedankeninhalt und der musikalischen Form zur vollen Harmonie erhoben; einem Satzganzen entspricht ein rhythmisches Ganzes; die logische Betonung harmonirt mit der metrischen; verwandte Vorstellungen werden durch verwandte Klänge verbunden.

Zur Vergleichung führe ich ein Stück aus einer sapphischen Ode an[15]):

Φαίνεταί μοι κῆνος ἴσος θέοισιν
ἔμμεν ὤνηρ, ὅστις ἐναντίος τοι
ἰζάνει, καὶ πλασίον ἆδυ φωνεί-
σας ὑπακούει
καὶ γελαίσας ἰμερόεν, τό μοι μάν
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόασεν·
ὡς γὰρ εὔιδον βροχέως σε, φώνας
οὐδὲν ἔτ' ἔικει·

Während im deutschen Beispiel schon die Interpunction beweist, dass die Satzform sich eng an die Versform anschliesst, so dass ein rhythmisches Ganzes einem syntaktischen Ganzen entspricht, scheint im Griechischen gerade ein Widerspruch

15) Th. Bergk „Poetae lyrici Graeci". Lips. 1853. S. 666.

zwischen der rhythmischen und syntaktischen Gliederung beabsichtigt. Bei Göthe sind die Verse durch Kommata getrennt, und innerhalb des Verses steht ein Komma nur an einer Stelle, die zugleich einen Versabschnitt bezeichnet. Bei Sappho fallen die Interpunctionen auf die verschiedensten Stellen des Verses. Dieser durchschneidet nicht nur fast überall den Satz, sondern im dritten Verse der ersten Strophe sogar ein Wort; ja er greift aus einer Strophe in die andere hinüber. Dieser Widerstreit zwischen der rhythmischen und der syntaktischen Gliederung der Verse und Strophen ist nur eine Consequenz des Widerstreits zwischen der Gliederung des einzelnen Wortes durch Quantität und Accent. Form und Inhalt, Körper und Geist decken sich im griechischen Gedicht nur als Ganzem, im deutschen Gedicht dagegen in allen seinen Theilen. Dass der Reim unter diesen Umständen für das deutsche Gedicht höchst bedeutungsvoll, für das griechische dagegen nur ganz bedeutungslos sein kann, ist leicht einzusehn. Der Stabreim soll nur die logisch bedeutsamsten Sylben des Verses verbinden; diese spielen aber im griechischen Verse nur dann eine Rolle, wenn sie zufällig zugleich metrisch lang sind. Der Endreim soll die für das Satzganze wichtigsten und daher mit dem Satzton versehenen Wörter ans Ende als an die gewichtigste Stelle des Verses setzen; aber Satz und Vers durchschneiden einander in den meisten Fällen; auch ist in einer grossen Anzahl griechischer Metra der Versschluss durchaus nicht so markirt, wie im deutschen Verse immer.

Das griechische Gedicht bedarf aber auch des Reimes nicht als eines Bindemittels der Verse, denn gerade das Hinübergreifen des Satzes aus einem Verse in den andern bindet die metrisch getrennten Verse inhaltlich aneinander, während die inhaltlich selbständigen Verse der deutschen Strophe eines lautlichen Bandes bedürfen, um nicht unvermittelt auf einander zu stossen.

Der Reim bei den Griechen.

Wenn auch, wie aus dem Vorhergehenden ersichtlich ist, das Prinzip der poetischen Form bei den Griechen die regelmässige Anwendung des Reimes nicht gestattet, so folgt daraus doch nicht, dass er nicht, an einzelnen Stellen mit künstlerischem Bewusstsein angewandt, auch hier eine bedeutende Wirkung hervorbringen könnte. In der That findet man bei den griechischen Dichtern eine grosse Anzahl vereinzelter Reime. Eine reiche Sammlung derselben findet sich in einer Schrift über den griechischen Reim von Dr. Fr. Dörr[16]), dem ich die meisten der von mir unten angeführten Beispiele dankbar entlehne, wenn ich auch mit den Resultaten seiner Untersuchung durchaus nicht immer übereinstimmen kann. Der Verfasser geht von der Ansicht aus, dass der griechische Reim aus der Volkspoesie, die aller Wahrscheinlichkeit nach ursprünglich accentuirend und in Folge dessen gereimt gewesen sei, in die Kunstpoesie sich hinübergerettet habe[17]). Ohne mit ihm darüber rechten zu wollen, ob die accentuirende Versmessung wirklich mit jeder Stufe der Sprachentwickelung verträglich ist, und ob dieselbe wirklich überall den Reim als Versband zur Folge hat, möchte ich znnächst nur in Bezug auf den Ursprung des Reimes in der griechischen Kunstpoesie seine etwas unbestimmt gehaltene Erklärung präcisiren. Wenn auch,

16) „Der Reim bei den Griechen, mit besonderer Berücksichtigung des Sophocles". Leipzig 1857.

17) a. a. O. S. 8.

wie ich zugeben kann, in aller Volkspoesie der natürliche Reim eine Rolle spielt oder wenigstens nicht ängstlich gemieden wird, so folgt daraus noch nicht, dass die griechische Kunstpoesie nicht auch aus rein künstlerischen Motiven zu diesem Kunstmittel greifen und damit zugleich über die Grenzen des blos natürlichen Reimes hinausgehen konnte, um so weniger, da der Satzbau in der griechischen Kunstpoesie durchaus nicht einfach genug ist, um so ungesuchter den Reim darzubieten, als es bei der typischen Redeweise der Volkspoesie der Fall ist.

Am häufigsten findet sich der Reim bei Homer, und hier allerdings in echt volksthümlicher Weise. Abgesehen von den stehenden Formeln, mit denen ein neuer Abschnitt eingeleitet wird und den man den natürlichen Kehrreim nennen könnte, finden sich Binnenreime, wie:

Il. 23, 116. *πολλὰ δ' ἄναντα κάταντα πάραντά τε δόχμιά τ' ἦλθον,*

Reime der Cäsur mit dem Versende, wie:

Od. 1, 397. *αὐτὰρ ἐγὼν οἴκοιο ἄναξ ἔσομ' ἡμετέροιο.*

Od. 11, 612. *ὑσμῖναί τε μάχαι τε φόνοι τ' ἀνδροκτασίαι τε.*

Reime der Versschlüsse:

Od. 14, 405. *αὖτις δὲ κτείναιμι, φίλον τ' ἀπὸ θυμὸν ἐλοίμην.*
πρόφρων κεν δὴ ἔπειτα Δία Κρονίωνα λιτοίμην.

Il. 23, 152. *ὣς εἰπὼν ἐν χερσὶ κόμην ἑτάροιο φίλοιο*
θῆκεν, τοῖσι δὲ πᾶσιν ὑφ' ἵμερον ὦρσε γόοιο
καὶ νύ κ' ὀδυρομένοισιν ἔδυ φάος ἠελίοιο

Auch bei Hesiod findet sich der Reim häufig, bei den Bukolikern dagegen höchst selten, obgleich sie sich desselben Versmasses bedienten. Dies scheint ein Beweis dafür, dass die Epiker, welche der Volkspoesie noch näher standen, den Reim ebenso wenig vermieden wie diese, wenn er sich ungesucht darbot, während die Bukoliker, wie es der Charakter der alexandrinischen Periode mit sich brachte, den Reim gerade deshalb verachteten, weil er nicht künstlich genug war.

Im Gegensatz zu den Bukolikern, die den Reim aus Künstelei vermieden, gebrauchten ihn die Dramatiker mit

künstlerischem Bewusstsein. Namentlich häuft Aristophanes den Reim oft zu komischen Zwecken, z. B.:

Wolken 711. *καὶ τὰς πλευρὰς δαρδάπτουσιν*
κἀὶ τὴν ψυχὴν ἐκπίνουσιν
κἀὶ τοὺς ὄρχεις ἐξέλκουσιν
καὶ τὸν πρωκτὸν διορύττουσιν
κἀὶ μ' ἀπολοῦσιν.

Besonders häufig findet sich bei ihm ein auch bei Sophocles und Aeschylos in den Chorgesängen vorkommender Parallelelismus der Form zwischen Strophe und Antistrophe durch den Reim verstärkt. — Im Dialog reimen öfter die Verse in den verschiedenartigsten Verschlingungen, z. B. aabbcc (Aristoph. Acharn. 30), abab (Aesch. Agam. 280, Eurip. Hekabe 537, 1155 Aristoph. Thesmoph. 16), abba (Aesch. Eumen. 576, Eurip. Hek. 1165, Aristoph. Thesmoph. 498), aabccb (Aesch. Agam. 656), aabaab (Arist. Rest. 101). Reiche Reime sind besonders häufig bei Aristoph. z. B.

Ekkl. 773. *λέγουσι γοῦν ἐν ταῖς ὁδοῖς.*
λέξουσι γάρ.
καί φασιν οἴσειν ἀράμενοι.
φήσουσι γάρ.
ἀπολεῖς ἀπιστῶν πάντ'
ἀπιστήσουσι γάρ.
ὁ Ζεύς σέ γ' ἐπιτρίψειεν
ἐπιτρίψουσι γάρ.

Sophocles kleidet Sentenzen oft und gern in Reime und erhöht die Lebendigkeit der Erzählung durch denselben. Auch wendet er ihn in lyrisch gehobenen Stellen an ganz in derselben Weise, wie es neuere Dramatiker thun (z. B. Schiller im „Tell“)[18].

Auch bei den Elegikern findet sich der Reim häufig. Die Form des Pentameters, die aus zwei ganz gleichen Hälften besteht, forderte ganz besonders zur Anwendung desselben auf, und wenn auch der Reim der Cäsur mit dem Versschlusse (der

18) a. a. O. S. 83—98.

sogenannte leoninische Reim) bei den Griechen sich nicht so oft findet wie bei den Römern, so wird er doch keineswegs vermieden. Natürlich war der Reim hier immer männlich (einsylbig), während sonst der weibliche (zweisylbige) Reim vorherrscht z. B. beim Kallinos:

Bergk. S. 314. *θνήσκοντος. ζώων δ' ἄξιος ἡμιθέων.*
ἔρδει γὰρ πολλῶν ἄξια μοῦνος ἐών.

Am seltensten ist die Anwendung des Reimes bei den Melikern, was sich leicht aus den künstlichen Formen der melischen Verse erklärt, die aus den verschiedensten Füssen zusammengesetzt, zu wenig Uebereinstimmung unter einander darboten, um den Reim wirksam hervortreten zu lassen, welcher in den häufigen Fällen, wo in zwei aufeinanderfolgenden Versen der eine mit einer Länge, der andere mit einer Kürze schliesst, sogar ganz unmöglich war. Die einfache Form der anakreontischen Gedichte musste allerdings den Reim sehr wirksam hervortreten lassen, aber vielleicht war das gerade der Grund, weshalb sich die ältern Anakreontiker meist mit der Alliteration begnügten und erst in der christlichen Zeit der Vollreim in den anakreontischen Liedern häufiger zur Anwendung kam. Da der Reim im Griechischen meist mit dem logischen und grammatischen Parallelismus verbunden auftrat, so hätte seine häufige Anwendung in Gedichten von kurzen Versen eine Einförmigkeit des Satzbaus herbeigeführt, wie sie in der Blüthezeit der griechischen Lyrik gern vermieden wurde.

Das Volkslied und das diesem nahestehende Skolion zeigen dagegen durchaus keine Abneigung gegen die Einförmigkeit, welche die Folge des in aller Volkspoesie beliebten Parallelismus ist z. B.

Bergk. S. 1030. *Ποῦ μοι τὰ ῥόδα, ποῦ μοι τὰ ἴα, ποῦ μοι τὰ καλὰ σέλινα;*
Ταδὶ τὰ ῥόδα, ταδὶ τὰ ἴα, ταδὶ τὰ καλὰ σέλινα.

Kehrreimartige Wiederholungen eines Satzes oder einzelner Worte oder Ausrufe hat ebenfalls das griechische volksthümliche Lied mit den änlichen Erzeugnissen andrer Völker

gemein z. B. im anakreontischen Liede Bergk S. 811,8 (31), wo der Vers *θέλω, θέλω μανῆναι* dreimal wiederkehrt. Als echt kunstmässiger Strophenreim ist der Kehrreim in dem Skolion des Kretensers Hybrias (Bergk S. 1024) behandelt, wo in der ersten Strophe der Stolz des dorischen Adels geschildert wird im Gegensatz zur sclavischen Gesinnung seiner Unterthanen, mit deren Darstellung sich die zweite Strophe beschäftigt. Die erste der beiden Strophen beginnt:

Ἔστι μοι πλοῦτος μέγας δόρυ καὶ ξίφος
καὶ τὸ καλὸν λαισήϊον, πρόβλημα χρωτός·

Die zweite beginnt mit den entsprechenden Versen:

Τοὶ δὲ μὴ τολμῶντ' ἔχειν δόρυ καὶ ξίφος
καὶ τὸ καλὸν λαισήϊον, πρόβλημα χρωτός,

Da es der Besitz oder Nichtbesitz der Waffen ist, worauf sich der Gegensatz von Herr und Knecht gründet, so ist die wörtliche Wiederholung des Satztheils, der die Waffen aufzählt, eine bedeutsame Hervorhebung des beiden Strophen Gemeinsamen durch die Gleichheit der Lautform. Wie hier, so kann der Kehrreim in allen Sprachen gleich bedeutsam sein und deshalb kehrt er in der Dichtung jedes Volkes wieder, zuweilen als die einzige Reimart, deren regelmässige Anwendung dem Geiste der Sprache nicht zuwider ist.

Aus der Uebersicht des Reimes in der griechischen Dichtung ergiebt sich Folgendes:

1) dass der Reim nirgends nothwendige Bedingung, oft aber ein bedeutsamer und wohllautender Schmuck der poetischen Form war;
2) dass er eben so selten gesucht wurde, als vermieden, wenn er sich ungesucht darbot;
3) dass er am häufigsten in der dramatischen, am seltensten in der lyrischen Dichtung vorkam, während sein Verhältniss zu diesen beiden Dichtungsarten im Deutschen gerade das entgegengesetzte ist.

Alles dieses erklärt sich leicht aus dem Charakter der griechischen Sprache und Dichtung. Da die Menge der vollen

zwei- und mehrsylbigen Flexionsendungen in dieser Sprache eine weit grössere Fülle von natürlichen Reimen darbot, so waren diese schwerer zu vermeiden als im Deutschen, und doch waren sie zu wenig bedeutsam, um nicht bei regelmässiger Anwendung in leeren Klingklang auszuarten. Deshalb wurden sie im kurzen und einfachen anakreontischen Verse sorgfältiger vermieden, als im Hexameter und im Trimeter, wo ihre Wirksamkeit durch die Länge dieser Verse geschwächt wurde.

Dass der Reim bei den Griechen mehr eine rhetorische Figur war, die das Ebenmass und den Parallelismus der Sätze unterstützen sollte, als ein der dichterischen Form eigenthümliches Kunstmittel, dafür spricht, dass die Rhetoren das *ὁμοιοτέλευτον* unter die *σχήματα* der Redekunst rechneten, und den grössten Theil ihrer Beispiele aus Rednern wählten. Dörr will sogar aus diesem Umstande schliessen, dass das *ὁμοιοτέλευτον* der Redner und der Reim der Dichter zwei ganz verschiedene Dinge sind, obgleich die alten Rhetoren von dieser Unterscheidung nichts wissen. Er sucht mit verschiedenen Gründen, auf die ich näher eingehen will, seine Behauptung zu rechtfertigen, dass es beim *ὁμοιοτέλευτον* „nicht auf die vokalische, sondern nur auf eine logische oder auch bloss grammatische Gleichheit der Satzausgänge“ angekommen sei [19]). Die von den griechischen Rhetoren überlieferten Beispiele des *ὁμοιοτέλευτον*, wie: *τινάσσεται : πίλναται : πέπταται, λέγετε : φέρετε : χαίρετε, ὀνειδίζω : ἐξετάζω, συναγαγόντων : καταστησάντων* will er als Reime nicht gelten lassen, weil in ihnen nicht vorhanden sei, was zum Reim unbedingt gehöre: „die Gleichheit der letzten mit dem Accent oder Versictus versehenen Sylben der die Sätze schliessenden Wörter.“ Dass aber diese Erfordernisse des modernen Reimes nicht zu den Erfordernissen des Reimes überhaupt gehören, ja dass sogar die deutsche Dichtung sich lange mit Reimen begnügt hat, welche mit dem griechischen *ὁμοιοτέλευτον* mehr Aen-

19) a. a. O. S. 25—27.

lichkeit zeigen als mit dem modernen Reim, das wird im weitern Verlauf dieser Abhandlung noch gezeigt werden.

Man kann also Dörr wohl zugeben, dass die Alten vom *ὁμοιοτέλευτον* „nur Aenlichkeit, nicht Gleichheit" verlangt haben; wenn er aber fortfährt: „eben so wie die Lateiner das homoeoteleuton nicht als pariter, sondern als similiter desinens oder cadens erklären (Quinct. IX. 3)", so beruht das auf einer Vermischung des *ὁμοιοτέλευτον* mit dem *ὁμοιόπτωτον*, welche nicht nur die griechischen Rhetoren streng von einander scheiden, sondern auch der von Dörr citirte Quinctilian [20]), und wenn dieser auch in seiner Erklärung dieser Figuren die Ausdrücke desinere und cadere nicht präcise genug auseinanderhält, so thut es doch der Autor der „Rhetorik an Herennius" [21]), indem er das *ὁμοιοτέλευτον* nur mit similiter desinens, das *ὁμοιόπτωτον* dagegen mit similiter cadens übersetzt.

Die Hauptargumente, welche Dörr für seine Ansicht geltend macht, fasst er folgendermassen zusammen: „Vom *πάρισον* wird das *ὁμοιοτέλευτον* so unterschieden (Sp.[2] 3, 185), dass dieses nur die Aenlichkeit der letzten Worte, jenes die der ganzen Sätze fordert. (*τὸ μὲν γὰρ* (*ὁμ.*) *μόνας τὰς τελευτάιας συλλαβὰς ὁμοίας ἔχει, τὸ δὲ* (*παρ.*) *ἐν πάσαις ἔχει τὰς συγκρούσεις καὶ ὁμοιώσεις*.). — Da also das letztere das erstere in sich einschliesst, so müsste, wenn das *ὁμοιοτέλευτον* wirklich der Reim wäre, auch das *πάρισον* denselben zur Bedingung haben. Und allerdings ist der Reim in dem angehängten Beispiele enthalten: *τίνα τῶν ἀνδρώπων κινήματα, τίνα δὲ τῶν πιθήκων ὁρμήματα.* Aber dieser Reim ist abermals bloss zufällig, weil der gleiche Ausgang der beiden Wörter *κιν.* und *ὁρμ.* zufällig ist. Wäre statt des einen Wortes ein anderes nicht gleichklingendes gesetzt, so fiele der Reim hinweg, das *πάρισον* aber bestände doch. Das

20) Car. Tim. Zumptius „M. Fabii Quintiliani institutionis oratoriae libri XII". Lips. 1831. S. 408.

21) „M. Tullii Ciceronis rhetoricorum ad C. Herennium ll. IV" recogn. R. Klotz. Lips 1851. S. 73.

22) Leon. Spengel „Rhetores Graeci". Lips. 1854.

beweist ein von Anaximenes (ebds. 1, 213) für das *πάρισον* angeführtes Beispiel: *ἢ διὰ χρημάτων ἀπορίαν ἢ διὰ πολέμου μέγεθος.* Hier bilden *ἀπορίαν* und *μέγεθος* auch ein *ὁμοιοτέλευτον* ohne Reim. Nur der logische und grammatische Parallelismus also war Bedingung, der Reim zufällig bei all diesen und ähnlichen *σχήματα*".

Wenn der Anonymus Sp. 3, 185, den Dörr citirt, wirklich meint, dass das *ὁμοιοτέλευτον* nothwendige Bedingung des *πάρισον* ist, so kann letzteres nicht gleichbedeutend mit der Figur sein, welche Anaximenes *παρίσωσις* nennt, sondern umfasste zugleich die *παρομοίωσις*, welcher letzteren allein dieser Rhetor die Fähigkeit zuschreibt, das *ὁμοιοτέλευτον* zur Folge zu haben. Nun führt aber Anaximenes das von Dörr herangezogene Beispiel nicht, wie dieser glaubt, für das *πάρισον* an, sondern für die *παρίσωσις*, welche wohl das *ὁμοιόπτωτον* zur Folge haben konnte, wie denn auch in der That die in gleichem Casus stehenden Wörter *ἀπορίαν* und *μέγεθος* nur ein *ὁμοιόπτωτον* bilden, nicht aber wie Dörr meint, ein *ὁμοιοτέλευτον*.

Anaximenes definirt die *παρομοίωσις* folgendermassen [23]): *„Παρομοίωσις δέ ἐστιν ἡ μειζων τῆς παρισώσεως· οὐ γὰρ μόνον ἴσα τὰ κῶλα ποιεῖ, ἀλλὰ καὶ ὅμοια ἐξ ὁμοίων ὀνομάτων· ὅσον δεῖ σε λόγου μίμημα, φέρε πόθου τέχνασμα. μάλιστα δὲ ποιεῖ ὅμοια τὰ τελευταῖα τῶν ὀνομάτων· ταῦτα γὰρ μάλιστα ποιεῖ τὴν ὁμοίωσιν. ὅμοια δ'ἐστὶν ὀνόματα τὰ ἐξ ὁμοίων συλλαβῶν, ἐν αἷς πλεῖστα γράμματα τὰ αὐτά ἐστιν, οἷον, πλήθει μὲν ἐνδεῶς δυνάμει δὲ ἐντελῶς.*" Aus dieser Stelle geht doch wohl unzweifelhaft hervor, dass es den Alten beim *ὁμοιοτέλευτον* wirklich auf lautliche Uebereinstimmung angekommen ist, und nicht blos auf logische und grammatische.

Ist somit der Reim in der griechischen Redekunst nach Bedeutung und Form derselbe, wie in der griechischen Dichtkunst, so haben wir wieder ein Zeugniss, wie unabhängig von einander Form und Inhalt in der griechischen Kunstpoesie neben einander hergehen. Ebenso unbedingt, als die metrische

23) L. Spengel „Anaximenis ars rhetorica" Turici et Vitoduri 1844.

dem Accent eine grössere Macht über die Aussprache eingeräumt als die griechische. Während hier Accent und Quantität unabhängig von einander ihre Sonderrechte behaupteten und betonte Kürzen wie unbetonte Längen neben einander hergingen, suchte die lateinische Sprache diese Gegensätze auszugleichen, und so begann zwischen Accent und Quantität ein Kampf auf Leben und Tod, der während der classischen Zeit allerdings noch der Quantität die Herrschaft liess, aber in der spätlateinischen Zeit mit dem dauernden Siege des Accents endigte[27]). Da der Hochton lateinischer Wörter mit Vorliebe auf langen Sylben ruhte, und daher Lauthebung und Lautdehnung sehr häufig zusammenfielen, so stand der römischen Dichtung der Weg zur accentuirenden wie zur quantitirenden Versmessung offen. Die älteste volksthümliche Versart, der saturnische Vers, hat nach Düntzer und Lersch[28]) sich noch für keines von beiden Prinzipien entschieden, sondern begnügte sich mit einem sehr freien Rhythmus, der bloss dem Bedürfnisse des musikalischen Vortrags Rechnung trug; nach Corssen[29]) vermied er wenigstens durchaus nicht den Widerstreit zwischen Hochton und Versheben. Als nun durch den Einfluss griechisch gebildeter

27) W. Corssen, „Ueber Aussprache, Vocalismus und Betonung der lateinischen Sprache." Leipz. 1858. Bd. II. S. 253. „— die Tonlänge bindet und bricht den Hochton, der Hochton beschränkt und kürzt die Tonlänge, es ist ein Widerstreit constitutioneller Gewalten im Worte. Aber die Tonlänge übt ihre Macht über den Hochton nach festen Gesetzen immer und ohne Ausnahme, der Hochton übt sie nicht durchgreifend nur in der Minderzahl der Wortformen, nicht einmal consequent in bestimmten Arten von Wortformen. So herrscht in dem Betonungsgesetz der lateinischen Sprache zur Blüthezeit der Literatur die Tonlänge über die Tonhöhe, nicht unbedingt aber mit überlegener Macht. Aber in der spätlateinischen Volkssprache hat der Hochton, obwohl er festgebannt blieb auf der Stätte, die ihm durch die Tondauer der vorletzten Sylbe angewiesen war, mit immer härterem Druck auf den tieftonigen Sylben gelastet, bis er sie alle gekürzt und sich zum unumschränkten Herrscher des Wortes und des Verses emporgeschwungen hat, wie er jetzt in den romanischen Sprachen waltet."

28) Henr. Düntzer et Laur. Lersch, „De versu, quem vocant, Saturnio". Bonn 1838. S. 29.

29) a. a. O. S. 422.

Dichter eine auf Nachahmung griechischer Muster gegründete Kunstpoesie in Rom erstand, so ward der lateinischen Sprache weniger durch die Einführung streng quantitirender Versmessung überhaupt Gewalt angethan, als durch die Nachbildung des Hexameters und anderer daktylischen Masse, für welche das Lateinische aus Mangel an unmittelbar auf einander folgenden Kürzen wenig geeignet war. Die Volkspoesie entschied sich daher für den jambisch-trochäischen Rhythmus, in welchem der Widerstreit zwischen Hochton und Versheben so selten eintrat, dass es mindestens zweifelhaft ist, ob dieses letztere nicht mit ein Grund für die Römer war, dieses Versmass zn begünstigen. Die bei Sueton aufgezeichneten volksthümlichen Soldatenlieder und Spottverse scheinen dieses zu bestätigen, z. B.:

Suet. Caes. 49. Gallias Caesar subegit, Nicomedes Caesarem.
Ecce Caesar nunc triumphat, qui subegit Gallias,
Nicomedes non triumphat, qui subegit Caesarem.

Suet. Caes. 80. Brutus, quia Reges ejecit, Consul primus factus est;
Hic, quia Consules ejecit, Rex postremo factus est.

Versheben und Hochton fallen hier in der ersten Vershälfte meist, in der zweiten immer zusammen. Da nun das Wesen des Verses es mit sich bringt, dass unser Ohr vom Schlusse desselben grössere metrische Strenge verlangt, als von seinem Anfange, so ist die zweite Vershälfte für das Wesen des Verses immer charakteristischer als die erste, und in volksthümlich freien Versrhythmen ist der Versschluss oft das Einzige, woran sich der Rhythmus erkennen lässt[30]). Noch grösser ist die

30) Auch in den saturnischen Versen zeigt sich in der zweiten Vershälfte nur sehr selten ein Widerstreit zwischen Hochton und Versheben. Corssen (a. a. O. S. 421) erklärt diese Erscheinung daraus, dass die ganze zweite Hälfte des Saturniers aus Trochäen bestand und bei der grossen Anzahl von trochäischen oder trochäisch auslautenden Wörtern im Lateinischen sich diese Uebereinstimmung von selbst ergab. Aber wenn man die Wahl eines solchen trochäischen Rhythmus hier wie in den spätern römischen Volksliedern nicht für zufällig halten will, so wird man wohl annehmen müssen, dass die volksthümliche lateinische Dichtung ebenso nach der Versöhnung zwischen Accent und Quantität im Verse gestrebt hat, als die Sprache im einzelnen Worte.

Uebereinstimmung zwischen Versbetonung und Wortbetonung in den Soldatenliedern aus dem Ende des dritten Jahrhunderts z. B. Vopisc. Aur. 6. Mille, mille, mille, mille, mille decollavimus.

Unus homo mille, mille, mille decollavimus.

Mille, mille, mille, mille, vivat qui mille occidit.

Tantum vini nemo habet, quantum fudit sanguinis.

Hier ist das accentuirende Princip nicht nur in die erste Vershälfte eingedrungen, sondern hat auch schon das Bewusstsein von der ursprünglichen Quantität soweit verwischt, dass die hochtonigen Sylben in homo und habet trotz ihrer Kürze die Vershebung tragen können. Diese Uebereinstimmung des Versrhythmus mit der Wortbetonung, sowie die damit zusammenhängende Uebereinstimmung der rhythmischen Gliederung des Verses mit der syntaktischen Gliederung des Satzes scheinen zu beweisen, dass den Dichtern dieser Verse die musikalische Form nicht Selbstzweck gewesen ist, wie bei den Kunstdichtern, sondern ein Mittel zur Hervorhebung des Inhalts. Wie der logische Parallelismus der Sätze und Satzglieder, welche den Inhalt der Verse bilden, so ist auch die refrainartige Wiederholung derselben Worte in den entsprechenden Gliedern der correspondirenden Sätze ein Kunstmittel von mehr rhetorischer als musikalischer Natur, wenn es auch durchaus nicht ohne musikalische Wirkung ist. Aus diesem echt volksthümlichen Parallelismus konnte sich leicht ein Reim entwickeln, der von grösserer Bedeutung für Inhalt und Form der Dichtung sein musste, als der griechische Reim, weil bei dem häufigen Zusammenfallen der rhythmischen Betonung des Verses mit der logischen Betonung des Satzes das logische Gewicht der betonten Sylben nur verstärkt werden konnte durch den musikalischen Gleichklang, während in den künstlichen Formen der griechischen Dichtung das rhetorische Element, dem der Reim angehörte, durch das musikalische in seiner Wirksamkeit sehr häufig beeinträchtigt wurde. Der nüchterne ernste Charakter der Römer scheint im Widerspruch zu stehn mit seiner Neigung zum Spiel der Gleichklänge, aber dieser Widerspruch

ist thatsächlich keiner, denn der Gleichklang war dem Römer nicht, wie wohl oft seinem italienischen Nachkommen, ein blosses Spiel mit der musikalischen Form, sondern ein ernstlich gemeintes Mittel zur Hervorhebung des Gedankeninhalts. Daher wandten auch die Kunstdichter den Reim bedeutend häufiger an, als ihre griechischen Meister und zwar die ältesten, die der Volksdichtung noch näher standen, wie Livius Andronicus, Naevius, Plautus u. s. w. meistens als Alliteration, welche bei den Griechen nur eine geringe Rolle spielt, die Dichter des goldenen Zeitalters mehr als Vollreim. Erst die Grammatiker der spätern Zeit, in welcher die Hofdichtung allen Zusammenhang mit der Volksdichtung aufgegeben hatte, fingen an, den Gebrauch des Reimes zu tadeln, und zwar aus demselben Grunde, weshalb ihn die griechischen Dichter der alexandrinischen Periode verachteten. Allerdings gaben die römischen Dichter oft gegründeten Anlass zu solchem Tadel, indem sie die Anwendung der Gleichklänge zu blosser Spielerei herabsinken liessen, z. B. Ennius:

O Tite, tute, Tati, tibi tanta tyranne tulisti.

In aller Kunstdichtung liegt der Missbrauch an sich berechtigter Kunstformen dem rechten Gebrauche derselben nicht allzufern, denn leicht lassen sich formelle Talente von der Eitelkeit verführen, durch die Ueberwindung selbstgeschaffener Schwierigkeiten mit ihrer Formgewandtheit zu prunken. Bei den Komödiendichtern ist diese Uebertreibung in der Form gerechtfertigt, weil sie die komische Wirkung des Inhalts erhöht. Daher findet sich die Häufung der Gleichklänge bei Terenz nicht minder häufig und bei Plautus noch häufiger als bei Aristophanes; z. B.

Plaut. Asin. I, 3, 69:

Bene salutando consuescunt, compellando blanditer,
Osculando oratione vinnula, venustula.
Si papillam pertractavit, haud est ab re aucupis.
Savium si sumsit, sumere eum licet sine retibus.

Bei Virgil ist es wohl nur die Nachahmung seines Meisters Homer, die ihn verführt, nach effectvollen Gleichklängen,

Lautmalereien und Wortspielen zu suchen, die bei der künstlichen Wortstellung, welche die Sätze sich gefallen lassen mussten, um im Hexameter Platz zu finden, sich durchaus nicht von selbst darboten, z. B.:

Aen. II, 84:

Insontem, infando indicio, quia bella vetabat,
Demisere neci; nunc cassum lumine lugent.

Aen. VIII, 596:

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum

Aen. XI, 886:

Defendentum armis aditus, inque arma ruentum
Exclusi, ante oculos lacrimantumque ora parentum.

Virgil brachte durch das Spiel mit Gleichklängen, die an sich mit der lateinischen Sprache sich wohl vertrugen, nur einen neuen künstlichen Schmuck in seine Dichtung, welche schon das fremde Kleid des Hexameters nur gezwungen trug, während die griechischen Dichtungen Homers sich frei und ungezwungen in dem für sie geschaffenen Gewande bewegten und nach keinem künstlichen Schmucke zu haschen brauchten, weil natürliche Anmuth ungesucht sie schmückte.

Bei Virgil wie schon bei Catull finden sich oft leoninische Reime, die im Lateinischen sich auch auf die beiden Hälften des Hexameters ausdehnen und allmälig immer häufiger werden. Sehr häufig sind sie bei Tibull, Properz und Ovid. In den meisten Fällen brachte der syntaktische Parallelismus der beiden Hälften des Hexameters und Pentameters den leoninischen Reim von selbst hervor, indem am Schlusse der einen Hälfte ein Adjectiv, am Schlusse der andern das entsprechende Substantiv seine Stelle fand, wo dann die Uebereinstimmung der Flexionsendungen oft unvermeidlich war. Doch da der Rhythmus des Verses in diesem Falle durch die syntaktische Anordnung des Satzes in zwei Hälften gespalten war, so diente der Reim hier zugleich dazu, diese beiden Hälften des Verses logisch und musikalisch mit einander zc verbinden, so dass er als leoninischer Reim zuerst in der Function eines Bindemit-

tels rhythmischer Glieder auftritt. — Am Schlusse des 9. Jahrh. beginnen die leoninischen Verse ein entschiedenes Uebergewicht über die reimlosen zu erhalten. Im 11. Jahrhundert gewinnt allmählig der zweisylbige Reim in diesen Versen die Ueberhand über den einsylbigen. Im 12. wird er schon regelmässig durchgeführt, und im 13. Jahrhundert artet durch ihn wie durch allerlei andere Künsteleien die lateinische Dichtung in leeren Klingklang aus [31]).

Noch deutlicher tritt die Neigung zum Reim in den christlichen Hymnen hervor, die meist aus vierzeiligen Strophen bestehend, den modernen Formen lyrischer Gedichte sich nähern. Dass diese Form eine volksthümliche war, ist höchst wahrscheinlich, da sie den Formen der ältesten römischen Volkspoesie weit näher verwandt ist, als die griechischen Formen der Kunstpoesie. Auch lässt sich wohl annehmen, dass die Verbreiter des Christenthums unter dem römischen Volke für ihre christlichen Dichtungen eine Form gewählt haben, die dem Volke schon geläufig und lieb war, aus demselben Grunde, weshalb die kirchlichen Dichter der deutschen Reformation sich der Formen des deutschen Volksliedes bedienten. Wenn auch in der ersten Zeit die griechischen oder hebräischen Traditionen auf die Form der kirchlichen Hymnen noch störend eingewirkt haben mögen, so forderte doch bald die Rivalität der Häretiker, welche durch ihre dem Geschmacke des Volkes sehr zusagenden Hymnen der Kirche Abbruch zu thun begannen, die katholischen Dichter auf, in der Volksthümlichkeit der Form ihren Gegnern wenigstens gleich zu kommen.

Die kurzen trochäischen und noch häufiger jambischen Verse der Hymnen, die wahrscheinlich aus einer durch die Cäsur vorbereiteten Halbirung des Tetrameters entstanden, mussten bei der aller Volkspoesie gemeinsamen Eigenthümlichkeit, mit dem Verse zugleich den Sinn abzuschliessen, in vielen Fällen einen Parallelismus erzeugen, der den natürlichen Reim zur

31) W. Grimm a. a. O. S. 680.

unvermeidlichen Folge hatte und ihn viel wirksamer hervortreten liess, als die langen und verschlungenen Versformen, von denen wenigstens der Hexameter den leoninischen Reim nicht selten in seinen weiten Falten begrub.

Schon in den Hymnen des Hilarius von Pictavium († 368) findet sich eine Menge von Reimen, die wohl unabsichtlich sind. Bei Ambrosius von Mailand († 397), dem Schöpfer des ambrosianischen Kirchengesanges, scheint der Reim schon oft mit Absicht zum Schmucke des Verses angewandt zu sein, wenn er auch weder regelmässig durchgeführt noch in ein bestimmtes Verhältniss zur Strophenform gesetzt ist. Neben den meist einsylbigen Reimen zeigen sich oft schon zweisylbige und sogar dreisylbige, neben dem Vollreim die Assonanz, neben vollständig durchgereimten Strophen vollständig reimlose. Bei dem Irländer Cölius Sedulius (um 450), bei Venantius Fortunatus von Pictavium († Ende d. 6. Jahrh.) und seinem Zeitgenossen Gregor dem Grossen (590—614 römischer Bischof) findet sich selten eine Strophe ganz ohne Reim, wenn dieser auch sehr oft ungenau ist.

Während Ambrosius sich noch möglichst streng an die traditionelle Metrik hielt, finden schon im 5. Jahrhundert Abweichungen von derselben statt, indem z. B. der Spondäus im 2ten Fusse des 4füssigen Jambus zugelassen wird[32]). Seit Coelius Sedulius werden die Regeln der quantitirenden Metrik immer häufiger verletzt und Gregor d. Gr. scheint die Sylben nur noch zu zählen. Endlich tritt an die Stelle der Regellosigkeit allmählig die consequente Durchführung der accentuirenden Versmessung, die in der eigentlichen Volkspoesie schon lange vorher gesiegt hatte. Der vollständige Bruch der kirchlichen Hymnendichtung mit den Traditionen der Kunstpoesie wurde nicht wenig begünstigt durch die Reformation des Kirchengesanges, die von Gregor d. Gr. ausging. Dieser führte anstatt der rhythmisch reich modulirten ambrosianischen Gesangsweise

32) F. J. Mone „Lateinische Hymnen des Mittelalters". Freiburg im Breisg. 1853. Bd. I, S. 43.

(cantus figuratus) die sich wie die classische Musik der Griechen streng an die sprachliche Quantität der Sylben anschloss, den cantus firmus ein, der einstimmig, langsam und gleichmässig sich ohne Metrum und Tact fortbewegte, wie die alten Psalmen, dagegen mit steigenden und fallenden Noten, also Ansätzen zu einer reicheren Melodie, während der ambrosianische Gesang blos in Bezug auf die Schlussfälle melodisch war[33]). Der cantus firmus gestattete dem Dichter, das sprachliche Metrum unberücksichtigt zu lassen und begünstigte mit der accentuirenden Versmessung zugleich den Reim, indem er diesen bis dahin entbehrlichen Schmuck des Verses zu einem Mittel machte, den Schluss des Verses anzudeuten und dadurch die einzelnen Verse der Strophe ebensowohl auseinanderzuhalten als mit einander zu verbinden.

War die Einführung der accentuirenden Versmessung in die Hymnendichtung ein Zugeständniss an die römische Volkssprache, so ist es leicht erklärlich, warum die ältesten lateinischen Dichter germanischer Nationalität strenger an den Traditionen der classischen Metrik und an der noch quantitirenden Versmessung der ältesten lateinischen Hymnendichtung festhielten, als diejenigen Dichter, denen das Lateinische Muttersprache war. Noch im 8. und 9. Jahrhundert finden sich Hymnen von Hrabanus Maurus, Walafrid Strabo und Ratpertus, die auf dem Standpuncte des 4. Jahrhunderts stehen[34]). Wie diese deutschen, so zeichnen sich auch die angelsächsischen Dichter: Beda, Alcuin und Aldhelm (7. u. 8. Jahrh.) durch metrische Strenge aus; doch bringen sie den nationalen Stabreim in ihre lateinischen Dichtungen hinüber, die beiden letzteren, die fast nur in classischen Versmassen dichteten, auch in diese[35]). Als Beispiel mögen folgende Verse Aldhelms dienen:

---

33) H. F. Mannstein „Geschichte, Geist und Ausübung des Gesanges von Greg. d. Gr. bis auf unsere Zeit". Leipzig 1845. S. 21 ff.

34) W. Grimm a. a. O. S. 684.

35) Th. Wright „Biographia Britannica literaria", Anglo-Saxon. period. London 1842. S. 44.

Et potiora cupit, quam pulset pectine chordas
Quis psalmista pius psallebat cantibus olim.

In änlicher Weise, wie die angelsächsischen, sind auch die irischen Dichter lateinischer Hymnen an manchen nationalen Eigenthümlichkeiten kenntlich, von denen später noch die Rede sein wird.

Seit dem 9. Jahrhundert fügen sich auch die Hymnendichter germanischer Nationalität immer mehr in die zu allgemeiner Herrschaft gelangenden Formen der gereimten Hymnen. In einer Hymne von Notker Balbulus († 912) ist jede der 12 Strophen durchgereimt und zwar sind die Reime schon meist zweisilbig. Im 11. Jahrhundert gewinnt der zweisilbige Reim allmählig die Ueberhand und seit dem 12. Jahrhundert verschwinden die ungenauen Reime immer mehr; zugleich dringt das Streben, alle 4 Verse einer Strophe durchzureimen, mehr und mehr durch.

Es ist natürlich, dass die Dichter, welche im Gebrauche des Reimes einige Gewandheit besassen, zu einer Zeit, wo man die gekreuzten Reime noch nicht kannte, ihre Kunstfertigkeit dadurch an den Tag zu legen suchten, dass sie einen und denselben Reim durch so viele Verse als möglich durchzuführen suchten. Es entstanden dadurch Abschnitte, die von den Strophen sich nur dadurch unterschieden, dass die Anzahl ihrer Verse nicht gleich war. Das Vorbild solcher einreimiger Abschnitte findet sich schon im 3. Jahrhundert. In einem Gedichte des Commodianus aus Afrika (um 270), das aus 26 Hexametern besteht, endigen sich alle Verse auf *o*. Der h. Augustin (354—430) dichtete 393 einen psalmus contra partem Donati, der am Ende jedes der 270 trochäischen Tetrameter, aus welchen er besteht, den Vocal *e* aufweist. Je 12 Verse bilden einen Abschnitt, deren es 20 giebt und auf die ein Epilog von 30 Versen folgt. Jeder Abschnitt beginnt mit einem Buchstaben des Alphabets von *A* bis *V*. Seiner ausdrücklichen Aussage nach wählte Augustin diese Form, um auch dem ungelehrten

Volke verständlich zu sein[36]). Ob man hierin einen Beweis von der Volksthümlichkeit der einreimigen Strophe im 4. Jahrhundert erblicken darf, wie W. Grimm es thut, ist wenigstens fraglich, da es aus dem Ausspruch Augustins nicht hervorgeht, ob er im Reime (der in den unbetonten Schlussvocalen der langen Verse nur sehr wenig hörbar sein konnte) oder in der alphabetischen Spielerei (die wohl hebräischen Ursprungs ist) oder, was mir am wahrscheinlichsten scheint, in der Versform das Volksthümliche findet, das er für seinen psalmus beansprucht. Letztere Annahme gewinnt um so mehr an Wahrscheinlichkeit, wenn man die Zugeständnisse in Erwägung zieht, die er der Volkssprache auf Kosten der metrischen Regeln macht. Ein anderes alphabetisches Gedicht in einreimigen Abschnitten rührt von einem Irländer her (7. oder 8. Jahrhundert) und besingt den h. Comgillus (6. Jahrhundert), Abt des Klosters Benchuir (Bangor) in Irland, den Lehrer des h. Columban. Es besteht aus ungleichen Abschnitten, von denen jeder nicht nur einen einsilbigen Endreim sondern auch je einen Buchstaben des Alphabets als Anfangsalliteration durchführt.

Aus dieser historischen Uebersicht geht hervor: 1) dass der Reim erst während der christlichen Zeit in der lateinischen Dichtung eine Macht wird, welche die übrigen poetischen Formen beherrscht und bestimmt, 2) dass das allmählige Wachsen dieser Macht Hand in Hand geht mit der Umwandlung der antiken Strophenformen in moderne, der quantitirenden Versmessung in die accentuirende, der classischen Sprache in die durch vielfache kirchliche und barbarische Einflüsse modificirte lingua rustica.

In vielen Fällen war der Reim eine blosse Spielerei ohne innere Berechtigung; zuweilen hatte er wohl auch denselben

36) Sti. Aur. Augustini etc. opera (Ausgabe der Benedictiner). Antwerpiae MDCC. Bd. I, S. 23. — „Retractationum libri duo“ lib. I, cap. XX. „Volens etiam caussam Donatistarum ad ipsius humillimi vulgi et omnino imperitorum adque idiotarum notitiam pervenire, et eorum quantum fieri posset, per nos inhaerere memoriae Psalmum qui eis cantaretur, per Latinas litteras feci“.

Zweck, wie die Form der alphabetischen Gedichte und Akrostichen, nämlich das Behalten längerer Gedichte zu erleichtern. So bei Commodianus:

Incolae coelorum futuri cum Deo Christo,
Tenente principium, vidente cuncta de coelo,
Simplicitas, bonitas, habitet in corpore vestro etc.

Schon die Form des Hexameters lässt hier den Reim nicht recht zur Geltung kommen. Während die Griechen und Römer der classischen Zeit sich meist darauf beschränkten, nur an einzelnen Stellen den Reim anzuwenden, wo der Sinn die Hervorhebung irgend eines Wortes verlangte, also an Stellen, die ihn aus inneren Gründen auch äusserlich vernehmbar hervortreten liessen, hat hier der Reim eine fest bestimmte Stelle, an der er regelmässig vorkommen muss, mag der Inhalt die Hervorhebung dieser Stelle oder einer andern verlangen.

Nicht viel besser motivirt ist die Anwendung des Reimes im psalmus des h. Augustin:

Bonus auditor fortasse quaerit, qui ruperunt rete?
Homines multum superbi, qui justos se dicunt esse.
Sic fecerunt scissurum et altare contra altare
Diabolo se tradiderunt cum pugnant de traditione
Et crimen quod commiserunt in alios volunt transferre etc.

Das einfache trochäische Versmass ist dem Reime günstiger als der Hexameter, aber es verlangt einen zweisylbigen Reim, weil der einsylbige auf eine Senkung fallen und daher besonders in so langen Versen, wie die Tetrameter sind, ganz wirkungslos sein muss. Wir nehmen den Reim in rete, esse, altare, traditione, ferre nur mit den Augen wahr und könnten ihn nach den modernen Begriffen vom Reim gar nicht für einen solchen halten.

Dass es lateinische Dichter gab, die bloss für das Auge dichteten (gleich den Pegnitzschäfern des 17. Jahrh.), beweist das Beispiel des Venantius Fortunatus, der nicht nur Anagramme

und Akrostichen verfasste, sondern auch Gedichte in Form von Kreuzen, Altären u. s. w.[37]).

Nicht viel mehr als durch diese Künsteleien wird unser modernes Ohr durch die Regellosigkeit befriedigt, mit welcher der Reim bis in's 10. Jahrh. in der Hymnendichtung behandelt wird. Die vielen ungenauen Reime, die sich namentlich irische Dichter erlauben, können um so weniger befriedigen, je mehr man ihnen anmerkt, dass sie sich nicht von selbst dem Dichter darbieten, sondern mühsam von ihm gesucht sind. Aber auch da, wo der Reim seine relativ höchste Ausbildung in der lateinischen Dichtung erreichte, im 13. Jahrh., erfüllt er noch nicht alle Anforderungen, welche die Aesthetik an ihn zu stellen berechtigt ist. Die erste Strophe der berühmten Hymne des Thomas von Aquino (1224—1274) lautet:

Pangue lingua gloriosi
Corporis mysterium
Sanguinisque pretiosi,
Quem in mundi pretium
Fructus ventris generosi
Rex effudit gentium.

In ihrer Wirkung auf das Ohr sind diese Reime vollkommen, bis auf den Reim mysterium: gentium, in dem die hochbetonten Sylben der Reimwörter bloss assoniren. Aber auch der Reim der Wörter gloriosi: pretiosi: generosi befriedigt bloss das sinnliche Ohr, weil er wohl auf klangvolle und hochbetonte Sylben fällt, aber nicht auf Sylben, die charakteristisch für die Bedeutung der Worte und Verse sind, welche durch den Reim mit einander verbunden werden. Der Reim ist hier blosser Flexionsreim, wie ihn die lateinische Sprache noch häufiger als die griechische von selbst darbot, der aber lange nicht die bedeutsame Wirkung haben kann, wie der im Lateinischen seltene Reim, der auch die Wurzelsylbe umfasst. Während der

37) M. J. J. Ampère „Histoire littéraire de la France avant le douzième siècle". Paris 1839. Bd. II, S 338.

Reim in der griechischen Kunstpoesie nur für den Gedankeninhalt eine Bedeutung hat, nicht aber für den Rhythmus, hat er in der Blüthezeit der mittelalterlichen lateinischen Dichtung gerade umgekehrt nur für den Rhythmus eine Bedeutung, für den Gedankeninhalt dagegen keine. Obgleich daher die äussere Form der angeführten Strophe einen durchaus modernen Charakter trägt und darin zur griechischen Strophe in geradem Gegensatze steht, so stimmt sie mit dieser doch darin überein, dass in beiden Gedankeninhalt und musikalische Form neben einander hergehen, ohne sich so innig zu durchdringen, wie es in der deutschen Strophe wenigstens bei Künstlern wie Göthe der Fall ist.

Der Reim bei den Romanen.

Schon in den ältesten poetischen Denkmälern der Romanen (seit dem 9. Jahrhundert) findet sich der Reim durchgängig und zwar in regelmässiger Anwendung. Da diese Dichtungen religiösen Inhalts sind und wahrscheinlich Geistliche zu Verfassern haben, so liegt die Annahme nahe, dass die Töchtersprachen des Lateinischen auch den Reim von ihrer Mutter geerbt haben. Doch ist mit dieser Annahme die Sache keineswegs entschieden, denn wenn man bedenkt, dass zwischen dem Mittellateinischen und dem Altromanischen die Grenze nur eine fliessende ist, so gestaltet sich die Frage vielmehr so, ob die Dichtung der Geistlichkeit oder die Dichtung des Volks in der Erhebung des Reimes zur nothwendigen Bedingung der poetischen Form die Initiative ergriffen hat?

Während des Mittelalters war das Lateinische nirgends in dem Grade wie heute eine todte Sprache. Geistliche und Gelehrte schrieben nicht nur, sondern sprachen auch Lateinisch als Sprache des allgemeinen Verkehrs unter den Gebildeten der Christenheit, und in den Ländern romanischer Zunge war das Verhältniss des Lateinischen zur Volkssprache lange Zeit hindurch kein anderes, als das einer Schriftsprache zu ihren Mundarten[38]). Eine Wechselwirkung beider war unter solchen Umständen unvermeidlich. Wenn auch die mittellateinische Schriftsprache an den Traditionen des classischen Alterthums

38) Ampère Bd. III, S. 492 ff.

in Flexion und Satzbau möglichst festzuhalten suchte, so musste sie mit der neuen Zeit doch mehr und mehr neue Elemente in sich aufnehmen, um sich vor gänzlichem Dahinsterben zu bewahren. Andrerseits war die Macht der Kirche wohl im Stande, den raschen Verfall, dem der formelle Theil der Sprache im Munde des Volkes ausgesetzt war, eine Zeitlang zu hemmen. Doch beweist gerade der Umstand, dass die Schriftsprache einer solchen Stütze bedürfte, wie sehr die Volkssprache bei diesem Kampfe durch ihre eigene Lebenskraft im Vortheil war, so dass ihr endlicher Sieg nicht zweifelhaft sein konnte.

Daraus, dass die ältesten Denkmäler romanischer Poesie geistlichen Inhalts sind und nicht über das 9. Jahrhundert heraufreichen, darf noch nicht geschlossen werden, dass es nicht schon damals und noch viel früher auch weltliche Dichtungen in der Volkssprache gegeben habe, welche den Endreim als Versband benutzten. Die Volkspoesie hat gewiss in den romanisirten Barbarenländern ebensowenig jemals aufgehört vorhanden zu sein, als bei irgend einem andern Volke, denn das Bedürfniss nach Poesie ist ein allgemein menschliches und macht sein Recht auch da geltend, wo die Umwandlung der Sprache auch eine Umwandlung der Dichtungsformen nöthig macht. Da nun die römischen Volksmundarten, welche die Grundlage der romanischen Sprachen bilden, sich weit rascher umgestalteten, als die durch die Schrift und eine reiche Literatur fixirte Sprache der Gebildeten, so musste auch die Volkspoesie in ihren Formen sich viel früher und weiter von den Ueberlieferungen der classischen Dichtung entfernen, als die Dichtung der Geistlichen, die bei allem Streben nach Popularität dieser doch nicht mehr Zugeständnisse machen konnten, als die Grammatik der Schriftsprache gestattete. Die Vertauschung der quantitirenden Versmessung mit der accentuirenden war ein solches Zugeständniss, zu dem sich aber die geistlichen Dichter erst seit dem 6. Jahrhundert entschlossen, nachdem in den Soldatenliedern des 3. Jahrhunderts bereits der Accent über die Quantität den Sieg davongetragen hatte. Wenn

nun der Reim wirklich durch die accentuirende Versmessung begünstigt wird, so ist es höchst wahrscheinlich, dass er in der Volkspoesie früher eine Bedeutung erlangte, als in der Hymnendichtung, und dass, als die römischen Volksmundarten sich zu selbstständigen romanischen Sprachen entwickelt hatten, diese weit eher eine innere Nöthigung empfanden, den Reim zur Bedingung der poetischen Form zu machen, als die gleichzeitige lateinische Dichtung. In der That liefert die Vergleichung der lateinischen Sprache mit ihren Töchtersprachen namentlich in Bezug auf die Betonungsverhältnisse den Beweis, dass die romanische Dichtung schon bei ihrem ersten Auftreten den Reim viel weniger entbehren konnte, als die lateinische.

In den meisten Fällen blieb der Hochton im romanischen Wort auf derselben Sylbe stehen, auf der er im entsprechenden lateinischen Worte gestanden hatte[39]). Doch brachte die Veränderung der materiellen Bestandtheile des Wortes durch Zusammenziehung und Kürzung der einzelnen Sylben auch eine Veränderung in der Stellung des Accents mit sich, so dass z. B. in allen romanischen Sprachen auch die letzte Sylbe betont sein kann, was im Lateinischen unmöglich ist z. B. ital. virtù (lat. virtút-), frz. amí (lat. amícus) span. amár (lat. amáre). Ausserdem wird durch Vermischung der starken mit der schwachen Conjugation häufig etne Verschiebung des Hochtons herbeigeführt z. B. ital. rispóndere frz. repóndre (lat. respondére), ital. sapére franz. savoír (lat. sápere). Ein Gleiches wurde nicht selten herbeigeführt durch das Streben, wichtige Bildungssylben hervorzuheben, die den Ausgangspunkt neuer Ableitungen bildeten, sowie durch die Macht der Analogie u. dgl. m.; z. B. ital. allegría, figliuólo (lat. alácria, filíolus), frz. mouróns (lat. mórimus), ital. facémmo, ébbero (lat. fécimus, habuérunt). Dazu kam, dass die leichtere, flüchtigere Aussprache der Romanen den Accent mehr dem Ende des Wortes

39) Diez „Grammatik der romanischen Sprachen". Bonn 1836—1844. Bd. I, S. 119 ff. — A. Fuchs a. a. O. S. 235 ff.

zustreben liess, während der römischen gravitas die barytonirte Aussprache mehr zusagte. So kam es, dass im Italienischen, welches der lateinischen Mutter auch in Bezug auf die Betonung am änlichsten ist, der Accent zwar (wie auch im Spanischen und Portugiesischen) auf jeder der 3 letzten Sylben ruhen darf, aber lieber auf der vorletzten als auf der drittletzten ruht, während er im Spanischen und Portugiesischen, welche die Abschleifung der Endungen noch viel weiter getrieben haben, von der vorletzten Sylbe noch viel häufiger als im Italienischen auf die letzte vorgerückt ist z. B. ital. móglie span. mujér (lat. múlier), span. amár (ital. u. lat. amáre). — Im Italienischen und Provençalischen brachte die Zusammenziehung und Abkürzung der Wörter den Accent meist auf die beiden letzten Sylben des Wortes, und die Macht der Analogie erhob diese Regel zum Gesetz, welches nun auch auf diejenigen Wörter ausgedehnt wurde, bei denen keine solche Veranlassung dazu vorhanden war. So rückte der Accent im frz. fabríque, habíle von der drittletzten Sylbe (lat. fábrica, hábilis) auf die vorletzte fort, und da das Neufranzösische in der Abschleifung der Endsylben es soweit gebracht hat, dass alle Sylben, die der Tonsylbe folgen, wenigstens in Bezug auf ihren Vocal verstummen, so ruht thatsächlich (wenigstens in der Sprache des gewöhnlichen Lebens) der Accent im Neufranzösischen nur auf einer Sylbe, der letzten.

Das Streben des Lateinischen, Ton und Länge zu vereinigen, hat in den romanischen Sprachen mit der Alleinherrschaft des Accents seine äusserste Grenze erreicht; aber während im Lateinischen überall da, wo die Vereinigung von Accent und Sylbenlänge stattfand, die Intensität der Betonung zunahm, hat in den romanischen Sprachen die Quantität gerade durch ihre vollständige Unterordnung unter den Accent, mit ihrer Selbständigkeit auch ihre alte Kraft so sehr verloren, dass sie den Accent nur noch sehr wenig unterstützen kann, der ausserdem durch die flüchtigere Aussprache und die vielfachen Wortkürzungen, welche die romanischen Sprachen erduldeten, vieles von dem Gewicht eingebüsst hat, welches den

lateinischen Accent auszeichnete. Dass der Accent im franz. patríe, ital. cáldo, span. bondád nicht das Gewicht haben kann, wie in den entsprechenden lateinischen Wörtern: pátria, cálidus und bónitas, obgleich hier der Hochton auf eine Kürze fällt, ist leicht daraus zu schliessen, dass der Accent, dessen Schwere nur an den auf die Tonsylbe folgenden Sylben gemessen werden kann, in den lateinischen Wörtern zwei folgende Sylben zu übertönen hat, in den entsprechenden romanischen aber nur eine oder gar keine. Aus den angeführten Gründen ist die Flüchtigkeit des Accents von allen romanischen Sprachen im Italienischen am geringsten, im Französischen am grössten, so dass es französische Grammatiker giebt, die den Wortton aus ihrer Muttersprache ganz hinwegläugnen und nur den Satzton gelten lassen wollen. Unter solchen Umständen ist ein regelmässig gegliederter Wechsel von Hebungen und Senkungen im Französischen gar nicht und in den übrigen romanischen Sprachen nur sehr schwer herzustellen, und daher der Reim dort überall und hier wenigstens in der Lyrik eine absolute Nothwendigkeit, denn die blosse Zählung der Sylben, welche in den romanischen Versen den Rhythmus ersetzen muss, grenzt die einzelnen Verse nicht genug von einander ab, um die poetische Sprache äusserlich von der prosaischen unterscheidbar zu machen. Der Versuch Voltaire's, den Julius Caesar Shakespeare's reimlos zu übersetzen, ist deshalb misslungen. In dieser Uebersetzung sagt Cassius zu Brutus [40]):

Je connais ta vertu,
Ainsi que je connais ton amitié fidèle.
Oui, c'est l'honneur, ami, qui fait tous mes chagrins.
J'ignore de quel oeil tu regardes la vie;
Mais, pour moi, cher ami, j'aime mieux n'être pas,
Que d'être sous les lois d'un mortel mon égal.
Nous sommes nés tous deux libres comme César.

40) Dr. H. Semmig „Geschichte der französ. Literatur im Mittelalter nebst ihren Beziehungen auf die Gegenwart. Leipzig 1862, S. 343.

Aussi braves comme lui, comme nous savons
Supporter la fatigue, et braver les hivers.
Je me souviens qu'un jour, au milieu d'un orage,
Quand le Tibre en fureur luttait contre ses bords:
Veux-tu, me dit César, te jeter dans le fleuve?
Oseras-tu nager malgré son fier courroux? etc.

Der Rhythmus in diesen Alexandrinern ist kaum ein anderer als der Rhythmus prosaischer Sätze, und wenn auch Cäsur und Versschluss eine Art von regelmässigem Sylbenfall andeuten, so ist dieser doch in beiden Vershälften so durchaus gleichmässig, dass diese dadurch in zwei kurze Verse auseinanderfallen, während sonst der Reim nicht nur zwei aufeinander folgende Verse mit einander zu einem Distichon verbindet, sondern auch den Gegensatz zwischen Cäsur und Versschluss, der die beiden Vershälften zu einem gegliederten Ganzen eint, dem Hörer zum Bewusstsein bringt. Nicht viel mehr Glück als bei den Franzosen haben die reimlosen Verse bei den Italienern gehabt, denen sie gelehrte Humanisten des 16. Jahrhunderts nebst anderen sinnlosen und sprachwidrigen Nachahmungen antiker Formen aufzudrängen versucht haben[41]). Diese Verse, deren Namen versi sciolti schon andeutet, dass sie die Grenzen der gebundenen Rede schon überschritten haben, sind bloss in der Dramatik im Gebrauch geblieben, wo die völlige Abwesenheit eines regelmässigen Rhythmus am wenigsten bedenklich ist.

Grade der Mangel an einem regelmässigen Wechsel von betonten und unbetonten Sylben giebt den romanischen Versen die Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit, die ihren deutschen Nachbildungen fehlt. Der deutsche Alexandriner mit seinem eintönigen Jambengeklapper wird durch den Reim nur noch eintöniger und dadurch in einem längern Gedicht unerträglich, im französischen Alexandriner ist dagegen der Reim durchaus nothwendig zur Abgrenzung und Verbindung der einzelnen

41) Dr. E. Ruth „Geschichte der italienischen Poesie". Leipz. 1844. Bd. I, S. 231 ff.

Verse. Aus demselben Grunde sind die ottave rime im Italienischen ein ganz andres Ding als im Deutschen. Griess hat in seinen Uebersetzungen hin und wieder den freien Rhythmus der romanischen Sprachen nachzubilden gesucht, und diesem Umstande verdankt er, wie mir scheint, nicht den geringsten Theil des Ruhmes, der beste Uebersetzer aus diesen Sprachen zu sein.

Da die romanischen Sprachen schon zu der Zeit, aus welcher ihre ältesten poetischen Denkmäler stammen, in Bezug auf den Accent ihren heutigen Standpunkt erreicht hatten (nur im Altfranzösischen hatte sich der Accent noch nicht so ausschliesslich auf der letzten Sylbe festgesetzt wie im Neufranzösischen), so waren sie schon damals genöthigt, in ihren Dichtungen an die Stelle eines regelmässig gemessenen Rhythmus die Sylbenzählung und den Reim zu setzen. Zuerst ist der Reim nur einsylbig und ohne feste Regel bald genau und bald ungenau, immer aber unmittelbar auf einanderfolgende Verse bindend. Das nordfranzösische Lied auf die h. Eulalia (9. Jahrh.), das wahrscheinlich den lateinischen Prosen nachgebildet ist[42]), hat einen solchen noch in jeder Beziehung unentwickelten Reim bei wechselnder Cäsur und einer Sylbenzahl, die zwischen 10 u. 13 schwankt. Aus dieser ursprünglichen Form entwickelten sich die späteren Kunstformen. Die volksthümliche Epik schloss sich ihr am engsten an, indem sie einen und denselben Reim in Abschnitten von unbestimmter Anzahl der Verse durchführte. Solche Abschnitte nannte man damals vers, in neuerer Zeit hat man ihnen den Namen tirades monorimes gegeben[43]). Die Frage, woher diese Tiradenform stammt, ist verschieden beantwortet worden. Fauriel, der die Ansicht, dass der Reim als solcher von den Arabern herstamme, schon aufgegeben hat, hält doch noch an der Ansicht vom arabischen Ursprung der Tirade fest[44]).

42) F. Wolf a. a. O. S. 117. 467.

43) Fr. Diez „Altromanische Sprachdenkmale, berichtigt und erklärt, nebst einer Abhandlung über d. epischen Vers". Bonn 1846. S. 85.

44) Hist. de la poésie provençale. 1846. Bd. III, S. 254.

Doch da die Form der früher angeführten Gedichte des Commodianus und Augustinus im Prinzip dieselbe ist, so ist es wahrscheinlicher, dass die Tiradenform den Romanen schon vor ihrer Berührung mit den Arabern bekannt gewesen ist. Deshalb möchte ich Diez[45]) beistimmen, der diese Form auf romanischem Boden für ursprünglicher hält als Strophen und Reimpaare. Es war jedenfalls natürlicher und bequemer, mit einem und demselben Reime eine unbestimmte Anzahl von Versen zu binden als eine bestimmte, wie auch das Beispiel der lateinischen Hymnen beweist. Erst als das künstlerische Bewusstsein von der Verschiedenheit der Dichtungsarten sich so weit entwickelt hatte, dass eine strenge Scheidung zwischen epischer und lyrischer Poesie auch in der Form hervortreten konnte, bildete sich aus der ursprünglich regellosen Form einreimiger kurzer Versabschnitte sowohl die längere Tirade der volksthümlichen Epik als auch die Reimpaare der höfischen Epik und die regelmässige ein- oder vielreimige Strophe der Lyrik aus.

In ähnlicher Weise entwickelten sich die regelmässigen Formen der Assonanz und des Vollreimes aus einer Reimart, die sich mit einem sehr geringen Grade der Klangähnlichkeit begnügt und vollen Gleichklang ebenso wenig sucht als vermeidet.

Vollreim, Strophengliederung und Reimpaare haben alle Literaturvölker Europa's mit den Romanen gemein; dagegen sind die Tiradenform und die Assonanz als bewusst angewandte und regelmässig durchgeführte Reimart ihnen eigenthümlich. Schon daraus lässt sich schliessen, dass diese poetischen Formen romanischen Ursprungs und im Wesen der romanischen Sprachen begründet sind. Folgendes Beispiel aus dem Chanson de Roland (11. Jahrh.) mag dieses verdeutlichen[46]).

---

45) Altrom. Spr. S. 86.

46) D. Nisard „Hist. de la littérature française". Paris 1863. Bd. I, Seite 106.

Li quens Rollans se jut desuz un pin,
Envers Espaigne en ad turnet sun vis;
De plusurs choses a remembrer li prist:
De tantes teres cume li bers cunquist,
De dulce France, des humes de sun lign,
De Carlemagne sun seignor ki l'nurrit:
Ne poet muer n'en plurt e ne suspirt!

In echt volksthümlicher Weise schliesst hier mit dem Verse auch der Sinn ab. Dadurch wird zugleich der volksthümliche Parallelismus und der Reim begünstigt. Letzterer wäre aber unmöglich ohne Zwang durch so lange Versabschnitte durchzuführen, wenn er sich nicht auf einen geringen Grad von Klangänlichkeit beschränkte. Ausserdem ist diese volksthümliche Assonanz dem epischen Style angemessener als die regelmässige Durchführung des Vollreims, weil sie weniger das musikalische Element der Epik auf Kosten des plastischen begünstigt. Eben so zog das volksthümliche Epos der Franzosen die durch die Assonanz erst möglich gewordene Tirade den höfischen Reimpaaren vor, weil sie epischer ist als diese; denn eine unbestimmte Anzahl lose aber unmittelbar an einander gebundener Verse ist geeigneter, allen Wendungen des epischen Inhaltes zu folgen und da, wo dieser einen Ruhepunkt verlangt, den Beginn eines neuen Abschnittes der Erzählung durch den Beginn eines neuen Versabschnittes mit neuem Reim äusserlich anzudeuten, als die Reimpaare, welche durch die festbestimmte Anzahl der gebundenen Verse sich der lyrischen Strophenform nähern und gleich diesen eine a priori construirte musikalische Form zum Prinzip der Gliederung des Inhalts machen. Entweder ordnet sich im letztern Fall der epische Inhalt der lyrischen Form unter, wie es in den Volksballaden der germanischen Völker und den Romanzen der Spanier der Fall ist, wo diese Reimform im lyrisch-epischen Mischcharakter dieser Dichtungsgattungen ihre Berechtigung findet, oder er geht eine bloss mechanische Verbindung mit der Reimform ein, wie in der höfischen Epik, wo der Reim mehr trennend als verbindend

wirkt, sobald die volksthümliche Weise festgehalten wird, mit dem Verse den Sinn abzuschliessen, oder zur unwesentlichen, bloss sinnlich das Ohr reizenden Zierde herabsinkt, sobald der Zusammenhang der Verse unter einander durch das Enjambement gewahrt wird.

Ebenso charakteristisch für die Romanen als die Tirade und die Assonanz ist der in der provençalischen Epik zuerst auftretende im Boethius, wahrscheinlich aus dem 10. Jahrhundert[47]) zehnsylbige Vers mit regelmässiger Cäsur, die den Vers in zwei ungleiche Hälften theilt und zum Reime in eine gewisse Beziehung gesetzt ist, indem gewöhnlich männliche Cäsur und weiblicher Reim mit einander correspondiren und umgekehrt weibliche Cäsur (die den zehnsylbigen Vers zum eilfsylbigen erweitert) und männlicher Reim. Der Ursprung dieser Versart liegt noch im Dunkeln. Wahrscheinlich ist er mit der romanischen Volkspoesie und mit den Formen der Tirade und Assonanz zugleich entstanden, denn er ist eben so wohl diesen beiden charakteristischen Formen der romanischen Epik als dem Charakter der romanischen Sprachen angemessen. Die echtromanische durch die Verschiedenheit der beiden Vershälften und besonders ihrer Schlüsse bedingte Gliederung dieses Verses erlitt bei den verschiedenen romanischen Völkern je nach dem Charakter ihrer Sprachen und der Dichtungsarten, in denen der zehnsylbige Vers angewandt wurde, verschiedene Modificationen, nach denen Diez[48]) sechs verschiedene Arten dieses Verses unterscheidet.

Jüngeren Ursprungs ist der zwölfsylbige Vers[49]), der Alexandriner, der im 12. Jahrhundert zuerst auftrat, bei allen romanischen Völkern Eingang fand und bei den Franzosen nicht nur schon im Mittelalter den zehnsylbigen Vers allmählig verdrängte, sondern noch bis auf den heutigen Tag als heroischer

---

47) Fr. Diez „Altrom. Sprachd." S. 35.

48) Altrom. Sprachd. S. 105.

49) Ebendaselbst S. 105—108.

Vers in der französischen Epik und Dramatik die Alleinherrschaft übt. Die Halbirung dieses Verses durch die stehende Cäsur nach der sechsten Sylbe und die gepaarten Reime unterscheiden ihn nicht zu seinem Vortheil von dem zehnsylbigen Verse der volksthümlichen Tiraden, und geben ihm einen gewissen Grad von steifer Regelmässigkeit, die aber wahrscheinlich ihn der höfischen Epik des Mittelalters und der neufranzösischen Classik gerade empfahl.

Die älteste Lyrik der Romanen, die provençalische, die im eilften Jahrhundert beginnt[50]), wendet zuerst den achtsylbigen Vers an, der den ebenfalls achtsylbigen jambischen und trochäischen Versen der lateinischen Hymnen, sowie den versos redondillos der spanischen Romanzen entspricht. In der spätern Zeit machte dieser Vers mit seinen platten und männlichen Reimen in der Lyrik den mannigfaltigsten Versformen mi vielfach verschlungenen, streng nach der Sylbenzahl gesonderten Reimen Platz. Dagegen ging er auch in die Epik über, wo er mit einer einzigen Ausnahme (Isambart et Gormond) nur paarweise verbunden wird, während der Alexandriner wenigstens in der ersten Zeit seines Auftretens die Tiradenform bevorzugt. Wie dieser Vers besonders häufig in den epischen Bearbeitungen der Alexandersage angewandt wird, so kleiden sich die Romane des bretonischen Sagenkreises, sowie die Fabliaux und Lais, die Legenden und Chroniken mit Vorliebe in die Form der paarweise verbundenen achtsylbigen Verse [51]), die der subjectiv gefärbten Erzählung sich unbekümmert um Versschluss und Reim behaglich auszubreiten gestatten, änlich den Stanzenformen der Italiener, die trotz der lyrisch verschlungenen Reime den epischen Fortgang der Erzählung nicht hemmen, weil das vielfach angewandte Enjambement den Reim ausser alle Beziehung zum Inhalt setzt, wie z. B. in folgenden Versen der Gerus. lib. von Tasso:

---

50) Ebendaselbst S. 108—111.

51) Ebendaselbst S. 109, 110.

Ges. I. Stanze 1) Ché il Ciel gli diè favore, e sotto ai santi
Segni ridusse i suoi compagni erranti.
7) Gli occhi in giù volse, e in un sol punto e in una
Vista mirò ciò ch' in sè il mondo aduna.

Was die Reinheit und den Umfang des romanischen Reimes anlangt, so ist in den ältesten Dichtungen (Eulalia und Boethius) der einsylbige (männliche) ungenaue Reim durchaus herrschend. Im Liede von Alexius[52]) (in normannischer Mundart, wahrscheinlich aus dem 11. Jahrh.) zeigt sich schon hin und wieder auch der 2sylbige (weibliche) ebenfalls ungenaue Reim, der im Chanson de Roland schon weit häufiger auftritt, wenn auch noch nicht so oft als der einsylbige. Erst die Kunstpoesie bringt eine strenge Scheidung zwischen Assonanz (rims sonans) und Vollreim (rims consonans) zu Wege und fordert für die Assonanz Gleichheit der Vocale auch in Bezug auf die Quantität. Auch blieb es der Kunstpoesie vorbehalten, dem weiblichen Reime gleiche Rechte mit dem männlichen einzuräumen, wobei aber beide streng von einander geschieden wurden und zuweilen im Epos regelmässig mit einander wechselten, wie in der Lyrik immer.

Die Kunstpoesie der meisten romanischen Völker begünstigte allmählig in der Epik wie in der Lyrik immer mehr den Vollreim; nur in der spanischen Dichtung ist die mit Bewusstsein angewandte reine Assonanz zur stehenden Kunstform geworden. Obgleich die spanischen Denkmäler der Poesie nicht so weit hinaufreichen als die französischen und provençalischen, so muss man doch auch hier ein änliches indifferentes Verhalten gegen die Genauigkeit des Reimes als ursprünglich annehmen, da die alterthümlichsten unter den spanischen Romanzen, deren Entstehung F. Wolf[53]) in den Zeitraum zwischen das

52) W. Grimm „Zur Geschichte des Reimes". S. 687. — Fr. Diez „Altrom. Sprachd." S. 114.

53) „Studien zur Geschichte der span. und portug. Nationalliteratur". Berl. 1859. S. 403.

10. und 12. Jahrh. setzt, sowie die Sammlungen alter Sprüchwörter[54]) die ungenaue Assonanz von allen Reimarten am häufigsten anwenden. Während nun in der französischen und provençalischen Sprache die ursprüngliche Reinheit der Vocale sich frühzeitig trübte und dadurch schon während des Mittelalters eine Erweiterung der Assonanz zum Vollreim nöthig wurde, ist in der spanischen Sprache diese Nöthigung noch heute nicht eingetreten. Daher ist es erklärlich, dass die spanischen Dichter die Assonanz nicht nur beibehielten, sondern auch kunstmässig fortbildeten, als ihre Kunstpoesie mit dem 16. Jahrh. anfing, sich national zu gestalten.

Dass in der Poesie der Italiener die Assonanz keinen Boden gefunden hat, obgleich ihre Sprache nicht minder reich an volltönenden Vokalausgängen ist, als die spanische, erklärt sich daraus, dass die italienische Poesie von vorn herein (seit dem Ende des 12. Jahrh.) fremden, besonders provençalischen Einflüssen ausgesetzt gewesen ist und unter diesen Einflüssen selbst ihre spätere Volkspoesie sich entwickelt hat. Einen ähnlichen Entwickelungsgang hat die portugiesische Poesie genommen, in der aber der Einfluss der spanischen Poesie später auch der Assonanz zu künstlicher Ausbildung verholfen hat.[54])

Somit liefert auch die Geschichte des romanischen Reims ein Zeugniss für die allgemein anerkannte Thatsache, dass unter allen romanischen Literaturen die spanische sich am glücklichsten entwickelt hat; denn nicht nur ist sie in der Assonanz der volksthümlichen Reimart am treusten geblieben, sondern besitzt auch in den Betonungsverhältnissen ihrer Sprache die Bedingungen für einen dem jedesmaligen Inhalt der Dichtung angemessenen Wechsel männlicher und weiblicher Reime, während die italienische Dichtung darauf angewiesen ist, mit der Begünstigung der weiblichen Reime, die häufiger mit gleitenden

---

54) L. Clarus „Darstellung der spanischen Literatur im Mittelalter". Mainz 1846. Band I, S. 129.

55) F. Wolf „Studien u. s. w." S. 451.

Ges. I. Stanze 1) Ché
Seg
7) G

Was die Rei
anlangt, so ist i
thius) der ein
schend. Im I
wahrscheinli
wieder auc
der im C
wenn au
poesie b
sonan
für di
Quant
weib
räun
wu
selt

st
V
s

... als männlichen abwechseln, einen weichli-
... Charakter anzunehmen, und die neufran-
... eigentlich nur den männlichen Reim aufwei-
... weiblichen in der That nichts
... auslautende männliche.

... des französischen Reimes ist wohl der haupt-
... Grund für die „leidenschaftliche oder spielende Wie-
derholung einer Gedankenformel", welche Diez [55] als charakte-
ristisch für das französische Volkslied anführt. Die kehrreim-
artige Wiederholung ganzer Wörter und Sätze unterstützt nicht
nur musikalisch den Klang des Reimes, den die flüchtige Betonung
des Französischen nur schwach hervortreten lässt, sondern
fügt auch zum Endreim, der hier bloss zur Gliederung des
Rhythmus dient, einen andern Reim hinzu, der rhetorisch den
Inhalt des Gedichtes gliedert und die einzige Reimart ist, die
in Sprachen, denen die Lautverstümmelung alle Durchsichtig-
keit der Wortbildung geraubt hat, noch als bedeutsam empfun-
den werden kann. Der Chanson, die geeignetste Form für die
Tendenzlyrik, deren Wirksamkeit ganz auf den Refrain ge-
gründet ist, zeigt die nationalste Form der französischen Lyrik,
eine Form, die auch bei den übrigen Völkern Europas, bei
denen sie sich allmählig ausbreitet, eine um so grössere Zu-
kunft hat, je mehr in ihrer Lyrik der unmittelbare Gefühls-
ausdruck der bewussten Tendenz Platz macht oder je mehr in
ihrer Sprache mit der Zunahme der lautlichen Verstümmelung
die Möglichkeit schwindet, die Function der einzelnen Bestand-
theile des Wortes zu empfinden.

56) Fr. Diez „Altrom. Sprachd." S. 118.

Der Reim bei den Slawen.

Der Gegensatz zwischen Kunstpoesie und Volkspoesie ist bei den slawischen Völkern, soweit überhaupt von einer Kunstpoesie bei ihnen die Rede sein kann, grösser als bei den übrigen Völkern Europas, weil die Gebildeten der drei slawischen Hauptvölker, der Böhmen, Polen und Russen, aus Mangel an einer nationalen Cultur von je her den Einflüssen fremder Bildungsformen nur sehr schwachen Widerstand haben leisten können, während zugleich die tiefe Bildungsstufe des niederen Volkes eine Wechselwirkung zwischen diesem und den Gebildeten bis auf die neueste Zeit fast unmöglich machte, so dass weder die Volkspoesie eine strengere Kunstform erhalten, noch die Kunstpoesie eine nationale Gestalt gewinnen konnte.

Wenn wir also nach poetischen Formen suchen, welche für die Slawen charakteristisch sind, so können wir sie nur in ihrer Volkspoesie finden, welche überall da, wo der fremde Einfluss sich nicht bis auf die niedere Volksclasse erstreckt hat, wie bei den Wenden, Böhmen und Slowenen, eine auffallende Uebereinstimmung aufweist, obgleich die slawischen Sprachen in Bezug auf die Betonungsverhältnisse, welche für die poetischen Formen der übrigen europäischen Völker massgebend sind, sehr stark von einander abweichen. Der Satzton schaltet hier noch uneingeschränkter als im Romanischen über den Wortton, und letzterer ist so frei, dass er auf allen Sylben des Wortes stehen kann, wenn das Wort auch noch so viel Sylben enthält. Eine Ausnahme davon machen nur das

(rime sdriucciole) als männlichen abwechseln, einen weichlichen und tändelnden Charakter anzunehmen, und die neufranzösische Dichtung eigenlich nur den männlichen Reim aufweisen kann, da die sogenannten weiblichen in der That nichts weiter sind, als consonantisch auslautende männliche.

Die Magerkeit des französischen Reimes ist wohl der hauptsächlichste Grund für die „leidenschaftliche oder spielende Wiederholung einer Gedankenformel", welche Diez [56] als charakteristisch für das französische Volkslied anführt. Die kehrreimartige Wiederholung ganzer Wörter und Sätze unterstützt nicht nur musikalisch den Klang des Reimes, den die flüchtige Betonung des Französischen nur schwach hervortreten lässt, sondern fügt auch zum Endreim, der hier bloss zur Gliederung des Rhythmns dient, einen andern Reim hinzu, der rhetorisch den Inhalt des Gedichtes gliedert und die einzige Reimart ist, die in Sprachen, denen die Lautverstümmelung alle Durchsichtigkeit der Wortbildung geraubt hat, noch als bedeutsam empfunden werden kann. Der Chanson, die geeignetste Form für die Tendenzlyrik, deren Wirksamkeit ganz auf den Refrain gegründet ist, zeigt die nationalste Form der französischen Lyrik, eine Form, die auch bei den übrigen Völkern Europas, bei denen sie sich allmählig ausbreitet, eine um so grössere Zukunft hat, je mehr in ihrer Lyrik der unmittelbare Gefühlsausdruck der bewussten Tendenz Platz macht oder je mehr in ihrer Sprache mit der Zunahme der lautlichen Verstümmelung die Möglichkeit schwindet, die Function der einzelnen Bestandtheile des Wortes zu empfinden.

---

56) Fr. Diez „Altrom. Sprachd." S. 118.

Der Reim bei den Slawen.

Der Gegensatz zwischen Kunstpoesie und Volkspoesie ist bei den slawischen Völkern, soweit überhaupt von einer Kunstpoesie bei ihnen die Rede sein kann, grösser als bei den übrigen Völkern Europas, weil die Gebildeten der drei slawischen Hauptvölker, der Böhmen, Polen und Russen, aus Mangel an einer nationalen Cultur von je her den Einflüssen fremder Bildungsformen nur sehr schwachen Widerstand haben leisten können, während zugleich die tiefe Bildungsstufe des niederen Volkes eine Wechselwirkung zwischen diesem und den Gebildeten bis auf die neueste Zeit fast unmöglich machte, so dass weder die Volkspoesie eine strengere Kunstform erhalten, noch die Kunstpoesie eine nationale Gestalt gewinnen konnte.

Wenn wir also nach poetischen Formen suchen, welche für die Slawen charakteristisch sind, so können wir sie nur in ihrer Volkspoesie finden, welche überall da, wo der fremde Einfluss sich nicht bis auf die niedere Volksclasse erstreckt hat, wie bei den Wenden, Böhmen und Slowenen, eine auffallende Uebereinstimmung aufweist, obgleich die slawischen Sprachen in Bezug auf die Betonungsverhältnisse, welche für die poetischen Formen der übrigen europäischen Völker massgebend sind, sehr stark von einander abweichen. Der Satzton schaltet hier noch uneingeschränkter als im Romanischen über den Wortton, und letzterer ist so frei, dass er auf allen Sylben des Wortes stehen kann, wenn das Wort auch noch so viel Sylben enthält. Eine Ausnahme davon machen nur das

Polnische, in dem sich der Wortaccent auf der vorletzten Sylbe des Wortes festgesetzt hat, und das Böhmische, welches in den weitaus meisten Fällen den Accent auf die erste Sylbe des Wortes setzt. Durch den im allgemeinen steigenden Wortrhythmus sowie durch die Eintönigkeit des Wortes nähert sich das Polnische dem Französischen, während das Böhmische durch seinen fallenden Wortrhythmus wenigstens das sinnliche Ohr an die Betonungsweise des Deutschen erinnert. Es ist daher wohl nicht bloss der Einfluss der französischen und deutschen Literatur, welche die Polen zur Nachbildung französischer Versarten, wie des Alexandriners, und die Böhmen hauptsächlich zur Nachbildung deutscher Dichtungsformen veranlasst hat, sondern zugleich die Aenlichkeit in den Betonungsverhältnissen, welche allerdings unter dem Einfluss der beiden mächtigen Cultursprachen sich entwickelt haben mag. Wenn aber auch hier der Wortaccent mit der festen Stellung auf einer bestimmten Sylbe zugleich eine stärkere Widerstandskraft gegen die Eingriffe des Satzaccents gewinnt, als in den übrigen slawischen Sprachen, so hat doch selbst im Böhmischen der Wortton noch lange nicht dasselbe Gewicht wie im Deutschen, weil mit der materiellen Stärke, die der Accent am Anfange des Wortes haben muss, um die folgenden Sylben zu übertönen, sich nicht das geistige Gewicht vereinigt, welches nur das logische Betonungsprinzip dem Wortaccent verleihen kann.

Es ist nach dem Vorhergehenden erklärlich, dass in der slawischen Versmessung der Wortaccent keine bedeutende Rolle spielen kann. Schaffarik[57]), der die antiken Metra den gereimten modernen Versformen vorzieht, rühmt an den slawischen Sprachen ihre „vom logischen Ton der Wörter unabhängige Quantitirung der Sylben, woraus ihre Singbarkeit in der Oper und Anwendbarkeit auf altclassische Versmasse von selbst erfolgen.“ Schleicher[58]) dagegen spricht diesen Vorzug dem Polnischen

57) „Geschichte der slawischen Sprache u. Literatur nach allen Mundarten“. Ofen 1826. S. 39.

58) „Linguistische Untersuchungen“. Bonn 1850. Bd. II, S. 204, 213, 215.

und Russischen entschieden ab und lässt ihn nur im Böhmischen ausdrücklich gelten. In der That haben böhmische Dichter griechische Metra gern und glücklich nachgeahmt, aber in der Volkspoesie der Böhmen wird die Quantität der Wörter ebenso wenig berücksichtigt, als bei den übrigen slawischen Völkern. Doch ist auch die Sylbenzählung hier nicht, wie bei den Romanen, Prinzip der Versmessung, sondern die allerdings, besonders in der Lyrik, häufige, wenn auch nicht absolut nothwendige Uebereinstimmung der einzelnen Verse in der Sylbenzahl ist nur die Folge eines streng durchgeführten logischen und grammatischen Parallelismus, aus dem überhaupt alle Eigenthümlichkeiten der slawischen Verskunst sich ergeben.

Die Epik unterscheidet sich auch in der slawischen Volkspoesie von der Lyrik durch alterthümlichere Freiheit in der Messung und Bindung der Verse. Die ursprünglichste Form slawischer Epik hat sich in den alten historischen Volksliedern der Grossrussen erhalten, von denen folgendes Beispiel ein Bild geben mag [59]):

По прозва́нью былъ Дю́къ боя́рской сынъ,
А и ко́нь подъ нимъ какъ бы лю́той звѣрь,
Лю́той звѣрь ко́нь, онъ и бу́ръ косматъ.
У ко́ня́ гри́ва до сырой земли,
Онъ са́мъ на конѣ́ какъ ясе́нъ соколъ.
Кре́пки доспѣ́хи на могу́чихъ плечахъ,
Не мно́го съ Дю́комъ живота́ пошло,
Что куя́къ и па́нцырь чиста се́ребра.

Wie in diesem Beispiel beschränkt sich nach Wostokow [60]) auch in den übrigen russischen Dichtungen dieser Gattung die metrische Uebereinstimmung der Verse darauf, dass meist drei, seltener zwei Hebungen in jedem Verse wiederkehren und diese mit daktylischem Sylbenfall endigen. Trotz der Aenlickeit, welche der

59) А. Востоковъ „Опытъ о русскомъ стихосложеніи". С. Петерб. 1817. S. 147.

60) Ebendaselbst S. 139—141, 157—159.

altrussische Vers mit dem altdeutschen gewinnen würde, wenn in ihm, wie Wostokow meint, die Zählung der Hebungen Prinzip der Versmessung wäre, zeigt sich doch ein auffallender Unterschied im Verhältniss der Hebungen zu der Zahl der von ihnen beherrschten Senkungen. Während im altdeutschen Verse ein und dasselbe Wort unter Umständen vier Vershebungen tragen kann, ohne dass diese durch eine einzige Senkung von einander getrennt zu sein brauchen, beherrscht hier eine einzige Hebung mehrere Wörter zugleich, deren sämmtliche Sylben also nur Senkungen bilden. Nach Wostokow[61]) tritt im Zusammenhang der poetischen wie der prosaischen Rede der Accent des russischen Wortes nur dann hörbar hervor, wenn er zugleich Träger des Satzaccents ist, d. h. eine Reihe logisch und syntaktisch eng verbundener Wörter wird, wenn sie nicht mehr als höchstens acht (im Verse höchstens sechs) Sylben umfasst, durch einen und denselben Accent zusammengehalten, der auf dem als wichtigsten empfundenen Worte ruht. Solch eine „prosodische Periode" bildet im Satze eine syntaktische, im Verse eine rhythmische Einheit. — Doch bleibt es dabei sehr auffallend, dass Verse von zwei und von drei Hebungen, also Verse von zwei und von drei rhythmischen Einheiten als ganz gleich berechtigte rhythmische Perioden dastehen sollen. Jedenfalls ist wenigstens in dem angeführten Beispiele die Uebereinstimmung der Verse in Bezug auf die Sylbenzahl viel grösser als in Bezug auf die Zahl der Hebungen, denn zwischen neun- u. elf-sylbigen Versen ist der Unterschied nicht so gross, wie zwischen Versen von zwei und drei Hebungen. Der erste und der zweite Vers sind an Zahl der Sylben einander vollkommen gleich, an Zahl der Hebungen aber höchst ungleich. Allerdings meint Wostokow, dass die häufige Vermischung der dreifach betonten Verse mit zweifach betonten, welche er nicht hinwegläugnen kann, nichts gegen seine Theorie beweise, weil man von der unvollkommenen altrussischen Poesie nicht die Rein-

61) Ebendaselbst S. 98—108.

heit und formelle Ausbildung verlangen könne, welche die griechische zeige [62]). Aber die Gesetze, nach denen die Formen der Volkspoesie sich gestalten, sind Naturgesetze und darum allerdings andere, als die oft bloss conventionellen Gesetze der Kunstpoesie, aber aus demselben Grunde noch viel weniger wandelbar, als diese.

Mit demselben Rechte, mit dem Wostokow die Gleichzahl der Hebungen als constituirendes Prinzip für den altrussischen epischen Vers hinstellt, könnte man dasselbe für den romanischen Tiradenvers thun, denn auch hier kann die Sylbenzahl unter Umständen vergrössert werden; auch hier haben die Versschlüsse gleichen Sybenfall und auch hier wird jeder Vers durch regelmässige Cäsuren in rhythmische Sylbenperioden zerlegt, von denen jede durch einen Hauptaccent zusammengehalten wird. Der altrussische epische Vers wäre demnach dem altromanischen viel änlicher als dem altdeutschen, sogar in Bezug auf die Gleichzahl der Hebungen. Die Aenlichkeit wird noch auffallender, wenn man die Thatsache berücksichtigt, dass der musikalische Vortrag der russischen epischen Gedichte ebenso unabhängig vom sprachlichen Rhythmus des Verses ist, als der Gesang der Romanen, „ein Widerspruch zwischen Prosodie und Melodie", den Wostokow höchst räthselhaft findet und nicht zu erklären versucht [63]). Trotzdem hat er Recht, wenn er die Sylbenzählung der romanischen Poesie nicht für das Prinzip der russischen Versmessung halten will, denn das Schwanken in der Sylbenzahl der Verse ist nicht überall so gering als im angeführten Beispiel.

Die mehr oder weniger vollkommene Uebereinstimmung in der Zahl der Hebungen wie in der Zahl der Sylben hat sowohl im altrussischen als im altromanischen epischen Verse seinen letzten Grund im inhaltlichen Parallelismus der Verse, der in jeder ursprünglichen Volkspoesie vorhanden ist und überall da noch am deutlichsten hervortritt, wo er nicht durch

62) a. a. O. S. 141.
63) a. a. O. S. 156.

den Klangreim oder durch ein regelmässiges Metrum in seiner Function unterstützt oder vertreten wird. Im russischen Verse spielt aus diesem Grunde der Parallelismus der Verse und Versglieder eine grössere Rolle als im romanischen und, wie mir scheint, die Hauptrolle. Folgendes Beispiel wird dieses deutlicher zeigen als das vorhergehende [64]).

Пріутихло-пріуныло море синее,
Глядючись-смотрючись со черныхъ кораблей,
И со тѣхъ марсовъ корабельныхъ,
И со тѣхъ трубочекъ подзорныхъ,
И на тѣ на круты бережки.
Пріутихли-пріуныли круты красны бережки,
Глядючись-смотрючись со черныхъ кораблей
И со тѣхъ марсовъ корабельныхъ,
И со тѣхъ трубочекъ подзорныхъ,
И на тѣ на горы высокія,
И на тѣ на поля зеленыя:
Пріутихли-пріуныли поля зеленыя
Глядючись-смотрючись на государевъ дворъ.
Представляется царица благовѣрная,
Молодая Софья дочь Романовна:
Въ головахъ сидятъ два царевича,
Въ ногахъ сидятъ млады двѣ царевны,
Супротивъ стоитъ самъ грозенъ царь,
Грозный Царь Иванъ Васильевичъ.

Hier correspondiren nicht nur zwei bis drei aufeinander folgende Verse regelmässig mit einander, sondern auch längere Versabschnitte, wie die ersten fünf Verse mit den folgenden fünf. Die zwei ersten Verse kehren mit geringen Modificationen dreimal wieder, so dass sie fast einen Kehrreim bilden. Nicht nur ganze Verse und Versabschitte, sondern einzelne Glieder eines und desselben Verses können unter einander einen Parallelismus bilden oder mit den entspechenden Gliedern eines andern

64) И. Худяковъ „Сборникъ великорусскихъ народныхъ историческихъ пѣсенъ“. Москва 1860. S. 114.

Verses; so die beiden ersten Wörter des ersten und zweiten Verses. Die Assonanzen und Vollreime in den Schlüssen der Verse und Versglieder, sowie die kehrreimartigen Wiederholungen sind ebenso wenig absichtlich, als die Uebereinstimmung im Umfang der einander parallelen Verse, sondern Folge der inhaltlichen Uebereinstimmung, d. h. des Gedankenreimes und des Gedankenrhythmus. Die Freiheit im Bau und im Umfang der einzelnen Verse erinnert an die Form der hebräischen Dichtung, ja sie gränzt an die Form der Volksmärchen, die bei allen Völkern durch den Parallelismus der Glieder und die formelhaften Wiederholungen den Beweis liefert, dass sie auch der Form nach nicht ganz den prosaischen Erzeugnissen des Volksgeistes angehören.

Bei der nahen Verwandtschaft des Serbischen mit dem Russischen auch in Bezug auf die Betonungsverhältnisse liegt die Annahme nahe, dass die Prinzipien der Verskunst in beiden Sprachen dieselben seien. Doch stimmt das wenig mit Wostokows Theorie der russischen Metrik überein, was Wuk Stephanowitsch Karadschitsch, der Herausgeber der serbischen Volkslieder, über die Versmessung der letzteren sagt. Seine Darstellung der epischen Versform lautet in wörtlicher Uebersetzung folgendermassen [65]: „Alle unsere Heldenlieder haben zehn Sylben oder fünf trrchäische Füsse und nach dem zweiten Fuss einen Einschnitt z. B.

Подиже се | Црнојевић Иво.

Die Wahrheit aber ist: In vielen Versen spreche ich geradezu eine lange Sylbe anstatt einer kurzen und eine kurze anstatt einer langen z. B.

Ӣ понесе | три товара блага.

Ја кад тако | свадбу уреди̯ше.

So spricht man und so liest und sagt man; aber wenn man singt, dann sind es lauter Trochäen:

65) „Народне српске пјесме". У Липисци 1824. Bd. I, S. LIII.

Ѝ понесе | три товара блага.
Ја кад тако | свадбу уредише.

So folgen alle Heldenlieder demselben Mass, die Weiberlieder (d. h. die lyrischen) dagegen verschiedenen.“ Es versteht sich von selbst, dass hier von Trochäen im eigentlichen Sinne des Worts nicht die Rede sein kann, und von einem Rhythmus höchstens im Sinne des Sylbenfalls romanischer Verse, denn der regelmässige Wechsel betonter und unbetonter oder kurzer und langer Sylben, der sich auch beim Gesange romanischer Verse vernehmbar macht, gehört der Musik an, nicht aber der Metrik. Die Uebereinstimmung des epischen Verses der Serben und der Altromanen erstreckt sich sogar auf die Zehnzahl der Sylben und die Stellung der Cäsur nach der vierten Sylbe. Wie in der romanischen Tirade wird in den serbischen Heldenliedern eine unbestimmte Anzahl von Versen mit einander verbunden, aber nicht wie dort durch den Klangreim, sondern wie in der russischen Epik durch den Gedankenreim.

Die Uebereinstimmung der slawischen Volkspoesie in Bezug auf die mannigfaltigen Formen der Lyrik zeigt noch deutlicher als die Epik, dass die Prinzipien der Versmessung in den verschiedenen slawischen Sprachen nicht so abweichend von einander sind, als die Darstellung derselben durch die Vertreter der serbischen und der russischen Metrik. Wuk St. Karadschitsch führt 10 verschiedene lyrische Versmasse an[66]), von denen die meisten allen slawischen Völkern gemeinsam angehören. In allen ist die Gliederung des Inhalts durch die musikalische bestimmt, indem der logische Parallelismus sich genau innerhalb der Grenzen einschränkt, die ihm durch die in Bezug auf Sylbenzahl vollkommen übereinstimmenden rhythmischen Perioden angewiesen werden. Denselben Charakter haben die kleinrussischen Lieder, welche die schönsten und eigenthümlichsten Erzeugnisse der slawischen Volkslyrik darstellen. Eine

66) Ebendaselbst S. LIII ff.

der beliebtesten kleinrussischen Versformen, die auch bei den andern slawischen Völkern sehr häufig ist, besteht aus 14 Sylben und ist durch 3 regelmässige Einschnitte nach je 4 Sylben in 4 Glieder getheilt, von denen die 3 ersten mit einander übereinstimmen z. B.[67]):

Йшли коро́вы | изъ дибро́вы, | а ове́чки | з по́ля;
Вы́плакала | кари о́чи | крій коза́ка | сто́я . . .
Хыли́теся, | густи ло́зы, | видкиль ви́тер | ві́е;
Дыви́теся, | кари о́чи, | видкиль мы́лый | йде.
Хылы́лыся, | густи ло́зы, | та вже́ пере|ста́лы;
Дывы́лыся, | кари о́чи, | та й плака́ты | ста́лы.

Die einzelnen Glieder des Verses bilden unter einander oder mit den entsprechenden Gliedern des folgenden Verses einen Parallelismus, der nicht selten den Klangreim zur Folge hat. Da jedes Versglied durch einen einzigen Accent zusammengehalten wird, so stimmt die Zahl der Hebungen in den entsprechenden Versen eben so genau überein als die Zahl der Sylben, aber die Stellung der Accente innerhalb der Versglieder ist eine so freie, dass die Betonung auch hier nicht in demselben Grade wie Sylbenzahl und Parallelismus des Inhalts dasjenige hervorhebt, was die entsprechenden Verse und Versglieder mit einander gemeinsam haben.

Die angeführten Verse stimmen mit folgenden serbischen im Versmass vollständig zusammen[68]):

Млеком би се | умивала, | да би бела | била
Ружом би се | утирала, да б' румена | била.

Ebenso folgende Strophe eines böhmischen Volksliedes[69]):

Teče voda | proti vodě, | vitr do ni | fouká —
Má panenka | modrooká | z okenečka | kouká.

---

67) А. Метлинскій „Народныя южнорусскія пѣсни". Кіевъ 1854. Seite XIV.

68) „Народне српске пјесме". Bd. I, S. 218.

69) „Sokol". Spolčcenský zpěvnik česko-slovanský. Sestavil F. A. M. z. B. V Praze 1863. S. 246.

und die polnischen Strophen[70]):

Chowałam se | gołąbeczka | w tej nomej ko|morze
Tako lecie | jako zimie | służący przy | dworze
I chowałam | i kochałam | później wypu|ściłam,
Ach ja biedna, | nieszczęsliwa | sama się zo|stałam.

Dass ein und dasselbe Versmas in 4 slawischen Sprachen trotz der Verschiedenheit ihrer Betonungsverhältnisse sich vorfindet, ist wohl ein deutlicher Beweis, wie wenig der Accent in der slawischen Versmessung zu bedeuten hat. Doch zeigen sich auch einige merkliche Unterschiede in der Behandlung dieses Versmasses namentlich bei den Kleinrussen und Serben einerseits und bei den Böhmen und Polen anderseits. In den Beispielen der beiden erstgenannten Völker tritt der Parallelismus zwischen den beiden zu einer Strophe verbundenen Versen viel deutlicher hervor und zwischen Binnen-, Mittel- und Endreimen herrscht durchaus kein Rangunterschied, denn auch die Endreime sind nicht beabsichtigt. In den böhmischen und polnischen Beispielen sind dagegen die Mittelreime ganz, die Binnenreime fast ganz geschwunden; dagegen treten die Endreime durch grössere Genauigkeit entschiedener hervor.

Die Betonungsweise der böhmischen und polnischen Sprache theilt sich auch ihren Versen mit und bringt es mit sich, dass in diesen und änlichen Versmassen sehr oft von selbst eine Uebereinstimmung in der Betonung der Versglieder stattfindet, indem das Böhmische meist die erste, das Polnische die dritte Sylbe des Versgliedes betont. Dieses geschieht stets, wenn der sehr häufige Fall eintritt, dass das Versglied von einem einzigen Worte ausgefüllt wird und in diesem Fall ist der Reim im Polnischen immer wirksam, weil er stets die höchstbetonte Sylbe des Versgliedes trifft, im Böhmischen dagegen nur dann, wenn das Wort nicht mehr als zwei oder der Reim nicht weniger als vier Sylben umfasst. Da der letzte Fall viel seltener eintritt, als der erste, so findet der genaue Reim fast nur im

70) O. Kolberg „Pieśni ludu polskiego". Warszawa 1857. S. 143.

Versschlusse statt, von dem das Schema des Verses stets Zweisylbigkeit verlangt.

So bringt die Annäherung des Böhmischen und Polnischen an die westeuropäischen Sprachen in Bezug auf die Wortbetonung auch eine Annäherung in Bezug auf die Versbildung mit sich, denn das allen slawischen Völkern gemeinsame Versschema wird in diesen beiden Sprachen dahin modificirt, dass an die Stelle der regellosen Stellung der Haupthebungen innerhalb des Versgliedes ein Streben nach regelmässiger Durchführung des trochäischen Sylbenfalles tritt, der die Wortbetonung beider Sprachen characterisirt. Da nun im Böhmischen der Wortanfang, im Polnischen das Wortende trochäisch ist, so nimmt das viersylbige Versglied im Böhmischen folgendes Grundschema an – ⏑ – ⏑, im Polnischen dagegen folgendes ⏑ ⏑ – ⏑. Ebenso zeigt sich in Bezug auf den Reim eine Annäherung dieser beiden Völker an die Nationen des Westens. Durch die grössere Regelmässigkeit in der Vertheilung der Hebungen tritt die Uebereinstimmung der einzelnen Versglieder unter einander mehr hervor als ihr Unterschied und man empfindet nur noch lebhaft den Gegensatz zwischen der Viersylbigkeit der drei ersten Versglieder und der Zweisylbigkeit des letzten. Da die Schlüsse der beiden zusammengehörigen Verse dadurch besonders in's Ohr fallen, werden sie dem Reime günstiger als Anfang und Mitte. So wird allmählig der Endreim zum regelmässigen Bindemittel der Verse, und durch ihn verlieren sowohl Anfangs-, Binnen- und Mittelreime ihre Wirksamkeit, als der Parallelismus des Gedankeninhalts seine Nothwendigkeit. Dieses Streben nach Regelmässigkeit der äusseren Form hat in der Volkspoesie der Böhmen und Polen allerdings noch nicht sein Endziel erreicht, aber es zeigt sich doch auch hier schon deutlich genug im Gegensatze zur Volkspoesie der Russen und Serben, wo die Gliederung des Inhalts noch die Hauptsache ist und die Form nur durch die Bedeutsamkeit ihres Inhalts Anspruch auf Beachtung erhält. In der Kunstpoesie nicht nur der Böhmen und Polen, sondern aller Slawen hat der Paralle-

lismus aufgehört, das formbildende Prinzip zu sein, und seitdem theilen sich Rhythmus und Endreim in seine Aufgabe, die Verse zu messen und zu binden.

Die Frage, ob die slawische Kunstpoesie bei diesem Tausche gewonnen hat, kann ich nicht zu ihren Gunsten entscheiden, denn der Parallelismus der Verse und Versglieder, der sich mit jeder Sprache und zwar auf jeder Stufe ihrer Entwickelung verträgt, ist in Sprachen, in denen sich das logische Betonungsprinzip nicht auf das einzelne Wort erstreckt, immer bedeutsamer als der regelmässig durchgeführte Klangreim. Ist aber nicht Bedeutsamkeit, sondern Wohlklang des Reimes das Ziel der slawischen Dichter, so gewähren die consonantenreichen slawischen Sprachen (ausser der serbischen) dazu lange nicht so reiche Hülfsmittel, als die vocalreichen Sprachen der Romanen (ausser der französischen). Steht somit der slawische Reim dem romanischen an Wohlklang und dem germanischen an Bedeutsamkeit nach, so hat die slawische Kunstpoesie mit der Vertauschung des Gedankenreims gegen den Klangreim an Harmonie zwischen Form und Inhalt eingebüsst, ohne an Melodie der Form zu gewinnen. Nur wenigen slawischen Dichtern und auch nur in wenigen ihrer Dichtungen ist es gelungen, beide Arten des Reimes zu vereinigen, wie in folgenden Versen von Lermontow:

Отворите мнѣ темницу,
Дайте мнѣ сіянье дня,
Черноглазую дѣвицу,
Черногриваго коня.

Doch beruht der Reiz dieser Verse weit mehr auf dem Parallelismus und dem Anfangsreim, den er zum Gefolge hat, als auf dem Endreim, welcher trotz der Reinheit und Regelmässigkeit, die er vor dem freien Reime des Volksliedes voraus hat, gerade dadurch, dass er den Hauptton des Verses trägt (was beim germanischen Reim ein Vorzug ist), zugleich die Aufmerksamkeit von den bedeutsameren Theilen des Verses und Wortes auf eine Sylbe lenkt, die als blosse Bildungssylbe nicht

im Stande ist, die Phantasie mit einer Vorstellung zu füllen, welche für den Inhalt des Verses von Bedeutung ist.

Vergleicht man damit den freien Reim des slawischen Volksliedes, so muss der Vergleich zu dessen Vortheil ausfallen, weil er nicht mit der Anmassung auftritt, durch welche der regelmässige Reim sich Beachtung erzwingt. In dem angeführten serbischen Beispiele stört es durchaus nicht, dass der Reim ein rührender (gleicher) ist, weil der Hauptton der Verse auf den Wörtern млекомъ-бела und den correspondirenden ружомъ-румена ruht. Ebensowenig ist der unreine Reim des polnischen Beispiels: wypusciłam: zostałam störend, weil gerade die betonten Sylben der Reimwörter verschiedenen Vocal haben und der Gleichklang deshalb nicht anspruchsvoller hervortritt, als einem blossen Flexionsreim zukommt. Solche natürliche Reime, in denen die betonten Vocale ungleich sind, finden sich in der slawischen Volkspoesie sehr häufig, besonders in Diminutiven und Verbalformen. Sie sind besonders wirksam, wenn der Hauptton auf der Wurzelsylbe ruht, aber auch wenn er die bloss formalen Elemente des Wortes trifft, sind diese Reime nicht wirkungslos, weil sie durch den Parallelismus, dem sie sich bescheiden unterordnen, in's rechte Licht gestellt werden und ihre bloss zufällige Anordnung und Vertheilung dem Volksliede den Reiz der Naivetät giebt, während die slawische Kunstpoesie, die mit reinen und regelmässigen Reimen coquettirt, nur selten zu verleugnen im Stande ist, dass sie ein erborgtes Gewand trägt.

Die spanische Kunstpoesie beweist dadurch, dass sie die Assonanz dem Vollreim vorzieht, die Gesundheit ihrer Entwickelung; weil sie von der Volkspoesie ausgegangen ist, kann sie günstig auf diese zurückwirken; die Kunstpoesie der Slawen dagegen zeigt durch die Vernachlässigung der freien Formen des Volksliedes, dass sie ein exotisches Gewächs ist, welches sich schwerlich je acclimatisiren wird.

Die litthauische Sprache stimmt mit den nahe verwandten slawischen Sprachen auch in der alterthümlichen Freiheit

der Betonung überein. Damit hängt wohl zusammen, dass die Prinzipien des Versbaues in beiden Sprachen dieselben sind. Die in den slawischen Sprachen so beliebte vierzehnsylbige Versform findet sich mit ganz denselben Eigenthümlichkeiten auch im Litthauischen wieder[71]).

71) A. Schleicher „Litauisches Lesebuch". Prag 1857. S. 9, 12, 29, 34.

Die stabreimende Dichtung der Altgermanen.

Zu allen Zeiten beruhte die germanische Versmessung auf der Zählung der Hebungen, und in der ältesten Zeit war der Stabreim das Einheitsband für Form und Inhalt des Verses nicht nur in der hochdeutschen, sondern auch in der altsächsischen, angelsächsischen und altnordischen Dichtung. Später machte überall der Stabreim dem Vollreim Platz, wenn auch nicht bei allen germanischen Völkern gleichzeitig.

Der Wortaccent spielte schon im Altgermanischen eine wichtigere Rolle als die Quantität, obgleich diese damals noch durchaus nicht wie gegenwärtig durch den Accent bestimmt wurde, sondern lange vollkommen selbstständig neben ihm fortbestand. Dass nun in späteren Epochen des Sprachlebens mit der allmäligen Vergeistigung der Sprache auch der Einfluss des Accents in hinreichendem Masse überhand nahm, um die ursprüngliche Quantität, die bloss dem vegetativen Leben der Sprache angehört, zerstören zu können, ist eine Erscheinung, die sich in allen Cultursprachen wiederholt, aber während in den übrigen indogermanischen Sprachen der Lautstoff des Wortes wenigstens auf die Stellung des Wortaccents bestimmend mitgewirkt hat, wurde schon in der ältesten erschliessbaren Periode der germanischen Sprachen die Stellung des Wortaccents ebenso sehr vom bloss logischen Gesichtspunkte aus bestimmt, wie in der Gegenwart[72]). Der Hochton des Wortes

72) Lachmann „Ueber althochdeutsche Betonung und Verskunst". Abhandlg. d. kgl. Akad. d. Wissensch. zu Berl. aus d. J. 1832. Berlin 1834.

hat in den germanischen Sprachen stets auf der Sylbe geruht, die für den geistigen Gehalt des Wortes als die bedeutsamste gefühlt wurde uud fand deshalb seine Stelle meist am Anfange des Wortes, wo die Sprache diejenige Sylbe hingestellt hatte, welche als Wurzelsylbe oder als näher bestimmende Partikel die Bedeutung des Wortes am bestimmtesten charakterisirt, während die Endsylben bloss dazu dienen, die Beziehungen des Begriffs, der im Worte seinen Ausdruck findet, zu andern Begriffen lautlich darzustellen.

War die Sylbe, welche den Hochton trug, metrisch lang, so konnte die folgende in einem zweisylbigen Worte den Tiefton tragen; in mehrsylbigen trug sie ihn immer. War die hochbetonte Sylbe kurz, so war die folgende tonlos und erst die auf diese folgende hatte den Tiefton. Im Worte sálbôta hatte die erste Sylbe den Hochton, die zweite den Tiefton, die dritte war tonlos; im Worte hélidôs war die erste Sylbe hochtonig, die zweite lautlos, die dritte tieftonig. Darin, dass der Tiefton in seiner Stellung durch die Quantität beeinflusst wurde, liegt keine Verletzung des Prinzips der logischen Betonung, da der Hochton allein die begriffliche Einheit des Wortes repräsentirt, während der Tiefton meist nur zur rhythmischen Gliederung des Lautkörpers dient.

Da auf diese Weise im Altgermanischen sehr oft zwei und mehr betonte Sylben auf einander folgten, so musste der Versrhythmus, der von dem Rhythmus der prosaischen Rede nicht wie im Griechischen ganz absah, auf diese Eigenheit der Betonungsweise Rücksicht nehmen und auch im Verse die unmittelbare Aufeinanderfolge der Hebungen gestatten. Wie aber die Hebungen in der Höhe und Stärke der Betonung sich deutlich von einander unterschieden, so waren auch die Senkungen sowohl durch ihre metrische Quantität als ihre logische

---

S. 235 ff. — Schmeller „Ueber den Versbau in der alliterirenden Poesie, besonders der Altsachsen". Abhandl. d. phil. Cl. d. kgl. bair Akadem. d. Wissensch. Bd. IV. München 1847. S. 214 ff. — E. Chr. Rask „Die Verslehre der Isländer" übers. v. Mohnike. Berl. 1830. S. 20 ff.

Qualität und ihre rhythmische Stellung zu den benachbarten Sylben in mannigfacher Weise modificirt, so dass in einem einzigen viersylbigen Worte die Scala der Accente einen Umfang von vier deutlich unterscheidbaren Graden umfassen konnte. Diese Mannigfaltigkeit des Tones ist in den neueren germanischen Sprachen bedeutend zusammengeschrumpft, so dass der Rhythmus der prosaischen wie der poetischen Sprache fast ausnahmslos nur die regelmässige Abwechselung zwischen Hebung und Senkung gestattet, wobei der allerdings noch vorhandene Unterschied in der Höhe und Stärke der Hebungen wie der Senkungen sich so wenig bemerkbar machen kann, dass wir factisch nur zwei für den Rhythmus in Betracht kommende Tonstufen haben. Die grössere Mannigfaltigkeit des Tones machte die Durchführung eines auf regelmässiger Abwechselung von Hebungen und Senkungen beruhenden Rhythmus in den altgermanischen Sprachen unmöglich, und da sich die Versmessung deshalb mit der Zählung der Hebungen begnügte, so würde die poetische Rede sich äusserlich von der prosaischen durchaus nicht merklich unterschieden haben, wenn der Rhythmus nicht durch den Reim unterstützt worden wäre, der zunächst nur die Aufgabe haben konnte, die einzelnen Verse zu gliedern und von einander abzugrenzen. Wie aber der Rhythmus vom logischen Gesichtspunkt aus geregelt wurde, so auch die älteste Form des germanischen Reimes, der Stabreim. Der Rhythmus sonderte die logisch bedeutsameren Sylben als Hebungen von den indifferenten Senkungen und verband eine bestimmte Anzahl von ihnen zu einem Versganzen; der Stabreim wählte unter den Hebungen wiederum die für den Inhalt bedeutsamsten und deshalb am stärksten betonten aus und band sie durch gleichen Anlaut aneinander. Wie das Prinzip der germanischen Versmessung (Zählung der Hebungen) eine Consequenz der logischen Wortbetonung ist, so ist der germanische Stabreim eine Consequenz dieser Versmessung [73]), während die Alliteration in der älteren

73) Die Finnen und Esten, deren Sprachen ebenfalls das logische Betonungsgesetz anerkennen, zählen in ihren Versen nicht nur die Hebungen,

lateinischen Poesie, regellos im Verse zerstreut, zu der Messung desselben in gar keiner Beziehung steht.

Als Grundzahl der Hebungen im altdeutschen Verse nimmt man gewöhnlich acht an, die sich gleichmässig auf die beiden durch einen Einschnitt geschiedenen Vershälften vertheilten. Doch scheinen die vielfachen Abweichungen von dieser Grundzahl dafür zu sprechen, dass weniger die Gleichzahl der Hebungen überhaupt als die Gleichzahl der Haupthebungen, deren jeder Halbvers in der altdeutschen wie in der altnordischen Dichtung zwei besass, für die Uebereinstimmung der Verse und Halbverse wesentlich war. Die Grundzahl der durch den Stabreim verbundenen Hebungen einer Langzeile betrug drei. Diese wurden auf die beiden Vershälften (Halbzeilen) so vertheilt, dass die erste zwei, die zweite eine der mit gleichem Anlaut verbundenen Hebungssylben enthielt. Dadurch kam eine Ungleichheit in die beiden Halbzeilen, wie sie in allen längeren, besonders epischen Versen der verschiedensten Völker ein Analogon findet und die theils den Zweck hat, die Einheit des Verses als eine organisch gegliederte vernehmbar zu machen, theils ihren Ursprung in dem Streben hat, die in längeren Gedichten bei vollständiger Symmetrie der Theile eintretende Eintönigkeit zu vermeiden. Diese Verschiedenheit der beiden Vershälften in Bezug auf die stabreimenden Sylben wurde durch eine andere Verschiedenheit, die sich auf ihre Tonstärke bezog, zum Theil wieder ausgeglichen, indem von den drei sogenannten Liedstäben (altnord. ljódhstafir) der in der zweiten Halbzeile befindliche als Hauptstab (höfudhstafr) vor den beiden andern, den Nebenstäben (bistafvar), auch Stollen oder Stützen (studlar) genannt, durch nachdrücklichere Betonung hervorgehoben wurden, z. B.

Hildebr. 66. *h*eúwùn *h*ármlîcco | *h*uíttê scîltì.

---

sondern wenden auch den Stabreim innerhalb jedes Verses an, ganz wie die Altgermanen. Nur scheint bei ihnen der Parallelismus, der als Gedankenreim die Verse unter einander verbindet, noch ebenso wesentliche Bedingung der poetischen Darstellung zu sein, als der Stabreim.

Hier bildet der Anlaut der ersten Sylbe in der zweiten Halbzeile den Hauptstab. Durch Wegfall oder Hinzufügung eines Liedstabes kann der Stabreim modificirt werden; dann werden die 2 oder 4 Liedstäbe gleichmässig auf die beiden Halbzeilen vertheilt. Doch ist dieser Fall der seltenere z. B.:

Hildebr. 36. *H*adubraht gimâlta | *H*iltibrantes sunu.
— 50. ih *w*allôta *s*umaro | enti *w*intro *s*ehstic.

Alle vocalischen Anlaute galten für gleich: ja Rask[74]) meint sogar, man habe in der altnordischen Dichtung die Verbindung verschiedener Vocale durch den Stabreim für richtiger und schöner gehalten. In Bezug auf die consonantischen Anlaute erlaubt sich nur die althochdeutsche Dichtung den Stabreim zwischen harten und weichen Consonanten desselben Organs, während die übrigen germanischen Sprachen, die alle noch auf derselben Stufe der Lautverschiebung beharrten, in Bezug auf die Gleichheit der stabreimenden Consonanten die grösste Strenge beobachteten.

Das hohe Alter des Stabreimes wird nicht nur dadurch bewiesen, dass er allen germanischen Völkern gemeinsam ist, sondern auch durch den Umstand, dass viele aus uralter Zeit überlieferte Götter- und Heldennamen ihre Zusammengehörigkeit durch gleichen Anlaut kundthun z. B. die 3 ersten Götter Wodan, Wili, We, die ersten Menschen: Askr und Embla, die angelsächsischen Eroberer Hengist und Horsa, die Helden der Nibelungensage: Gunther, Gêrnôt, Gîselher, Sigemunt, Sigelint, Sîfrit; ferner Heribrant, Hiltibraht, Hadhubrant.

Jüngeren Ursprungs als der Stabreim sind zwei andere Arten des Reimes, welche beide in regelmässiger Anwendung mit der Alliteration verbunden in bestimmten Gedichtgattungen der altnordischen, seltener der angelsächsischen Dichtung vorkommen, während weder die altsächsischen noch die althochdeutschen Denkmäler eine regelmässige Anwendung dieser

74) „Versl. d. Isl." S. 16.

Reimarten kennen, wenn sie sich als rhetorische oder sprüchwörtliche Redefiguren vereinzelt auch hier auffinden lassen.

Für diese beiden Reimarten, die nicht wie der Stabreim den Anlaut, sondern den In- und Auslaut der Stammsylbe treffen, haben die Isländer eine gemeinsame Bezeichnung (hendíng von henda, sich treffen, sich begegnen[75]), ein Beweis, dass sie ursprünglich eben so wenig unterschieden wurden, als die Assonanz und Consonanz bei den Romanen. Die sorgfältige Auseinanderhaltung blos formell verschiedener poetischer Kunstmittel ist immer erst die Folge späterer Kunstentwickelung, während zuerst alle Mittel für gleich gelten, welche demselben Zwecke dienen. Zugleich ist der Umstand, dass die altnordische Poetik den Namen für diese Reimgattung der eigenen Sprache entnahm, ein Zeugniss dafür, dass auch die Sache nicht der Fremde entstammte.

Umfasste der Reim, den die altnordische Sprache hendíng nannte, nur den Auslaut der Stammsylbe, so hiess er skóthendíng, (von skot, Schuss); umfasste er den Auslaut und den Inlaut zugleich, so wurde er adhalhendíng (von adhal, echt, edel) genannt. Der letztere entspricht vollständig dem, was wir jetzt unter Reim verstehen, sobald die der Stammsylbe folgende Sylbe mitreimt, oder die Reimwörter einsylbig sind. Diese letztere Reimart findet sich regelmässig durchgeführt in einer Gedichtgattung, welche den Namen rúnhenda trägt, die nach Rask[76]) älter ist als das Christenthum in Skandinavien.

Die skóthendíng findet in unserer modernen Dichtung keine Anwendung. Man könnte sie nach der Analogie von An- und Inreim den Ausreim nennen, weil die Uebereinstimmung des Klanges sich auf den Auslaut der Stammsylbe beschränkt z. B. stirdh-um: nordh-an; vardh: fordh-a. — Auch die Art der adhalhendíng, welche auf vollständig reimende Stammsylben verschiedene Bildungssylben folgen lässt, ist nicht mehr in Ge-

75) Ebendaselbst S. 22—26.

76) „Versl. d. Isl." S. 49.

brauch z. B. *sum*-ir: g*um*-ar; m*erk*-i, st*erk*-a. — Die beiden letzten Arten der hendíng, welche man unter dem Namen Halbreim zusammenfassen kann, werden gewöhnlich in derselben Strophe gebraucht, und zwar so, dass die erste Halbzeile die skóthendíng, die zweite die adhalhendíng erhält, worin eben so deutlich eine Auszeichnung der zweiten Halbzeile liegt, als darin, dass diese zugleich den Hauptstab des Stabreimes trägt z. B.

*Aung*ri skal ek so *úng*ri | *unn*a silki-*gunn*i
enn, so at ýtar *finn*i *ann*arri enn thik, *svann*i!

Auch dieser Reim findet in bestimmten Gedichtgattungen, besonders panegyrischen Inhalts seine Anwendung, namentlich im sogenannten dróttkvaedhi, das wegen seiner Künstlichkeit und Regelmässigkeit in der Form wohl geeignet ist, Leerheit des Inhalts zu verdecken und deshalb wohl ein Product der späteren verschnörkelten Skaldenpoesie ist.

Dass alle diese Arten des Reimes in der nordischen Dichtung selbst entstanden sind und fremder Einfluss bei ihrer Entstehung nicht mitgewirkt hat, geht schon daraus hervor, dass sie stets mit der Alliteration verbunden auftreten und eben so wie diese nur Stammsylben und Haupthebungen treffen, und daher mit dem Betonungsprinzip der germanischen Sprachen in vollem Einklange stehen. In sprüchwörtlichen Zusammenstellungen verwandter Begriffe mögen sich ausreimende und vollreimende Wörter ebenso häufig zusammengefunden haben wie stabreimende und vielleicht eben so früh. Wenigstens scheinen mehrere schon in der Edda vorkommende Formeln dafür zu sprechen, wie: topi ok opi (Skirn. 29), sögn edhr thögn (Brynh. 21), sîd ok vîd, saekin ok Eikin (Grimn. 27) u. dgl. m. — Aus solchen sprüchwörtlichen Formeln mag sich dann die hendíng in änlicher Weise entwickelt haben wie der Stabreim, wenn auch später und nicht in solchem Umfang, da die technische Schwierigkeit, die sich der regelmässigen Durchführung der hendíng entgegenstellte, ihre Anwendung bedeutend seltener gestattete, als die des Stabreimes, um so mehr, da

sie nie ohne diesen auftrat. Deshalb kann ich nicht glauben, dass die hendíng in ihrer regelmässigen Anwendung jemals volksthümlich gewesen ist.

Was den auslautenden Reim in der angelsächsischen Alliterationspoesie betrifft, so findet J. Grimm[77]) seinen Ursprung ebenfalls in sprüchwörtlichen Zusammenstellungen reimender Synonyme, die in der angelsächsischen Dichtung noch häufiger sind, als in der altnord. z. B. saela and maela (Beow. 3221) grund and sund (Andr. 747), hand and rond (Andr. 412), sîde and vîde (El. 278). Doch sind diese sprüchwörtlichen Reime für die Poesie von durchaus nicht grösserer Bedeutung als für die Prosa, welche gewiss in demselben Masse von diesen reimenden Redensarten Gebrauch machte, als unsere neuhochdeutsche Prosa von den stabreimenden. Es braucht in ihnen ebenso wenig der Keim einer angelsächsischen Reimpoesie zu liegen, als in unsern alliterirenden Sprüchwörtern der Keim einer neuhochdeutschen Alliterationspoesie, wenn es auch nicht geläugnet werden kann, dass die einzelnen in stabreimenden Gedichten zerstreuten Vollreime, welche die beiden Hälften einer Langzeile in ihren Schlüssen verbinden, in dem sprüchwörtlichen Reim ihr Vorbild oder wenigstens ein Analogon haben. Die Reime, welche J. Grimm[78]) aus dem Andreas anführt:

Andr. 1631: vuldres *vedde'*, | vitum âsp*édde.*
„ 1380: in vraec v*unne* | vuldres bl*unne.*

sind gewiss nicht absichts- und wirkungslos, denn indem sie den Parallelismus dieser Halbzeilen unterstützen, heben sie sich auch selbst deutlich hervor; aber gerade dieser Umstand schränkte ihren Gebrauch auf die aussergewöhnlichen Fälle ein, wo der Parallelismus zweier Halbzeilen noch deutlich genug war, um dem Vollreim ein wirksames Hervortreten neben dem

77) „Andreas und Elene". Cassel 1840. S. XLIII.
78) Ebendaselbst S. XLIV.

Stabreime zu gestatten. Dieses ist auch in dem dritten, von J. Grimm angeführten Beispiel der Fall:

El. 51. 52. ponne rand d*ynede* | campvudu cl*ynede*,

wo der zweite Halbvers der einen Langzeile mit dem ersten der folgenden Langzeile reimt, eine Reimart, von der Cl. Meyer[79]) aus der Alliterationspoesie aller germanischen Sprachen Beispiele anführt, welche aber zum grossen Theil in der blossen Uebereinstimmung der Flexionsendungen bestehen, also eine oft unvermeidliche Folge des Parallelismus sind z. B.

Andr. 1. 2. on fyrndag*um* | tvelve under tungl*um*.

Dagegen scheint die Assonanz am Anfang der beiden Halbzeilen:

El. 54. *hleóvon* hornboran, *hreópon* friccan,

absichtlich zu sein; jedenfalls entspricht sie dem Betonungsprinzip der Sprache mehr, als der blosse Flexionsreim und verträgt sich mit der Alliteration wenigstens eben so gut, als der Schlussreim. Wer solche bedeutsame Vollreime allein, nicht aber die von Cl. Meyer angeführten Flexionsreime in's Auge fasst, kann unbedingt J. Grimm beistimmen, wenn er sagt[80]): „In dem alliterirenden Metrum regt sich der Reim gerade so wie in dem quantitativen der classischen Dichtkunst umgekehrt die Alliteration, und jenes sîde and vîde, longe lateque neigen sich, aus gleichem inneren Drang, zu einer dem Gebrauch der Sprache oder Verskunst, worin sie vorkommen, entgegengesetzten Weise.“ Anspruchsvoller erscheint das Auftreten des Reimes im Schlussabschnitt der Elene, wo derselbe nicht bloss gelegentlich aus inneren Gründen zugleich mit dem Parallelismus hervorbricht, sondern mühsam durch mehrere Verse durchgeführt wird. Doch hatte der Dichter noch zuviel Sprachgefühl und Sinn für die volksthümliche Dichtungsform, um mit dem germanischen Prinzip der Betonung und des Stabreimes zu brechen und seiner Dichtung eine Form aufzudrängen, die in

79) „Geschichte des deutschen Reimes“ S 11—13.

80) „Andreas und Elene“ S. XLIV.

gar keiner Beziehung zum Inhalte stand. Deshalb hat er nur bedeutsame Wörter und Sylben in den Reim gestellt und diesen meistens durch eine Art Parallelismus zu motiviren und zu stärken gesucht. Doch gerade durch dieses Streben nach Bedeutsamkeit erschwert er sich seine Aufgabe dermassen, dass er anstatt des Vollreims oft mit der nicht einmal immer reinen Assonanz sich begnügen und endlich die lästige Fessel wieder abwerfen muss, die er in den ersten funfzehn Versen, wenn auch mit Mühe, noch erträgt.

Noch viel künstlicher und gehäufter sind alle Arten des Reimes im sogenannten Reimliede [81]), wo es z. B. V. 61 ff. heisst:

Ver-cyn gevîtedh, välgâr slîtedh,
flâh mâh flîtedh, flân mân hvîtedh,
borg-sorg bîtedh, bald ald thvîtedh etc.

Hier sind die Verse sowohl im Versmass als im Stabreim weit regelmässiger als in der angels. Dichtung gewöhnlich ist; dabei steht der regelmässige und künstlich durchgeführte Schlussreim durchaus im Einklange mit dem Prinzip der Betonung und des Stabreimes. Eine Einwirkung der lateinischen Reimpoesie auf die Entstehung dieses Gedichts ist deshalb im höchsten Grade unwahrscheinlich. Andrerseits stimmt es mit den verkünstelten Formen der späteren Skaldenpoesie so auffallend überein, dass dadurch wenigstens eine Bestätigung seines rein germanischen Ursprungs gegeben wird. Die Frage, ob der Dichter unter dem Einfluss der Skaldenpoesie selbst zu dieser künstlichen Form sich hat bestimmen lassen, möchte ich deshalb bejahen, weil dieses Beispiel in der angels. Literatur zu vereinzelt dasteht, um die Annahme zu rechtfertigen, dass es das Product selbstständiger angels. Kunstentwickelung sei Andrerseits war seit den Einfällen der Dänen der Verkehr zwischen den beiden in Sprache und Sitte verwandten Völkern ein so

81) C. W. M. Grein „Bibliothek der angelsächs. Poesie". Göttingen 1857. Bd. II, S. 137 ff.

lebhafter, dass eine Einwirkung der kunstvolleren skandinavischen Hofpoesie auf angels. Dichter fast unvermeidlich war[82]).

Dass die angels. Dichter auch in lateinischen Hymnen den Stabreim anwandten beweist, wie sehr dieser von ihnen als eine conditio sine qua non der poetischen Form betrachtet wurde. Natürlich verbot die Betonungsweise der lateinischen Sprache eine bedeutsame Beziehung dieser Form auf den Inhalt, da die Alliteration im Lateinischen immer den oft unbetonten Wortanfang traf z. B.[83]):

*Al*thelmum nam *al*tissimum
*c*ano *a*tque *c*larissimum;
*s*ummum *s*atorem *s*olia
*s*edet qui per aethralia.

Diese Vermischung des Fremden und Einheimischen in den lateinischen Dichtungen angelsächsischer Geistlichen mag von manchen derselben, die zugleich, wie es von Aldhelm († 709) überliefert ist, in ihrer Muttersprache dichteten, in diese mit hinübergenommen sein. Es wäre dies nur eine änliche Wechselwirkung zwischen der geistlichen Poesie und der Volksdichtung, wie sie im Mittelalter sich besonders in romanischen Ländern häufig zeigte, aber auch in den übrigen christlichen Ländern nicht unerhört war. Diese geistlichen Dichter mögen nicht wenig dazu beigetragen haben, dem Endreime neben dem Stabreim immer mehr Verbreitung zu verschaffen und eine allmälige Verdrängung des ersteren wenigstens in der nicht volksthümlichen angels. Dichtung anzubahnen.

Mit den seit dem 8. Jahrh. immer häufiger auftretenden einzelnen Endreimen vertrug sich der Stabreim noch eine lange

82) Pet. Er. Müller „Sagaenbibliothek des skandinav. Alterthums", übers. v. Dr. K. Lachmann. Berlin 1816. S. 47. (Aus Gunlaug Ormstungasaga): „Gunlaug schiffte darauf nach England (1006), wo die Sprache damals dieselbe war, wie in Norwegen und Dänemark, und brachte dem König Ethelred, Edgars Sohn, eine Drapa, wofür er einen Scharlachrock mit kostbarem Futter und Verbrämung bekam, und zugleich sein Hofmann wurde".

83) Rask „Versl. d. Isl." S. 73.

Zeit recht wohl. Erst im 12. Jahrh. beginnen beide Reimarten um die Herrschaft zu streiten; doch war der fremde Einfluss damals nur erst im Stande, in der Kunstpoesie dem Endreim das Uebergewicht zu verschaffen, wärend die volksthümliche Dichtung noch bis ins 14. Jahrh. dem Stabreim treu blieb.

Beispiele vollständig gereimter Dichtungen ohne Alliteration liessen sich vor dem 12. Jahrh. im Angelsächsischen nicht nachweisen, denn die von Kemble [84]) mitgetheilten drei in Reimpaaren verfassten Urkunden, von denen zwei vom Könige Aethelstan († 940) aus dem Jahre 931, die dritte von einem König Eadwerd (ohne Angabe des Datums), wahrscheinlich dem Märtyrer (975 — 978) herrühren sollen, halte ich für unecht, nicht nur weil die Form der Reimpaare im 10. Jahrh., also in einer Zeit, in der das rein alliterirende Gedicht auf die Schlacht bei Brunanburg (938) entstand, noch ganz vereinzelt dastehn würde, sondern ganz besonders aus sprachlichen Gründen, weil vor dem 12. Jahrh. wohl schwerlich in der angelsächsischen Sprache sich romanische Ausdrücke werden nachweisen lassen, wie in folgenden Versen der einen, dem König Aethelstan zugeschriebenen Urkunde:

and til the seven minstre prestes
that serves God ther saint John restes.

Auch die in der Historia Elyensis [85]) mitgetheilten Verse, die dem Könige Cnut d. Gr. (1017—1036) zugeschrieben werden, stehen zu vereinzelt da, um als Beweis dafür dienen zu können, dass es im 11. Jahrh. schon gereimte angelsächsische Gedichte ohne Stabreim gegeben habe. Der Ueberlieferung nach soll Cnut d. Gr., als er am Kloster Ely vorüber fuhr, durch den aus diesem hervorschallenden Gesang zur Improvisation eines Liedes bewogen worden sein, deren einzig erhaltene Anfangsstrophe folgendermassen lautet:

---

84) J. M. Kemble „Codex diplomaticus aevi Saxonici". Londini 1840. B.d II, S. 186; Bd. IV, S. 236.

85) Thom. Gale „Historiae Brit., Saxon., Anglo-Dan. scriptores XV". Oxoniae 1691. S. 505 (Bd. I).

Merie sungen dhe muneches binnen Ely.
dha Cnut ching reu dher by.
rovedh cnites noer the land.
and here ve thes Muneches saeng.

Thomas Elyensis, der diese Anecdote erzählt, lebte noch nach dem Jahre 1174 [86]). Wenn er nun von den Versen des citirten Liedes sagt: „quae usque hodie in choris publice cantantur et in proverbiis memorantur", so ist man wohl schwerlich zu der Annahme berechtigt, dass dieses Lied, wenn es auch wirklich von König Cnut herrühren sollte, in der ursprünglichen Form sich bis zu einer Zeit erhalten hat, wo die normännische Invasion schon ein Jahrhundert lang auf Sprache und Dichtung der Angelsachsen umgestaltend eingewirkt hatte.

Besonders lehrreich für die Entwickelungsgeschichte der poetischen Formen ist die Sachsenchronik. Dieses angelsächsische Geschichtswerk giebt uns ein Bild des Jugendalters der prosaischen Darstellung, in welchem noch alle Elemente sprachlicher Kunst wie im Keime schlummern. Sage und Geschichte, gebundene und ungebundene Rede sind hier noch ungeschieden wie im Jugendalter der menschlichen Sprache überhaupt. Was durch die Ueberlieferung schon eine feste Form der Darstellung gewonnen hat, dem suchen die Verfasser dieser Chronik selten eine andere Gestalt zu geben, und so findet sich echte Volkspoesie mitten unter trockenen Berichten; aber nicht selten regt das Schicksal eines Helden der vaterländischen Geschichte die Darsteller derselben auch zu persönlicher Theilnahme an, die sich um so ergreifender äussert, je ungesuchter ihr Ausdruck ist. An solchen Stellen erhebt sich die Prosa zur urthümlichsten Poesie, die weder lyrisch noch episch ist, weder Endreim noch Stabreim, noch überhaupt eine der poetischen Formen zeigt, welche ein bewusstes Streben nach formeller Regelmässigkeit der künstlerischen Darstellung andeuten, wohl

86) Thom. Wright „Biographia Britannica literaria" Anglo-Norm. period. London 1846. S. 260.

aber die Urform aller Poesie, die inhaltliche Gliederung durch den Parallelismus der Redeglieder. So bricht der Chronist bei der Erzählung von der Gefangennahme des Erzbischofs Aelfeah (1011) [87]) in folgende Worte aus:

Waes tha raepling· se the aer waes heafod
Angelcynnes· cristendomes·
thaer man meahte tha geseon ermde·
thaer man (oft) aer geseah blisse
on thaere earman byrig· thanon (us) com aerest
cristendôm bliss· for Gode for werulde·

Im Gefolge dieses Parallelismus stellten sich auch an solchen Stellen alle Reimarten ein, welche die Sprache von selbst darbot, ohne dass diese streng gesondert und regelmässig geordnet wurden, wie es da geschieht, wo der Dichter mit bewusster Absicht nach formellem Schmucke seiner Darstellung strebt [88]). In der lebhaften Schilderung aller Einzelheiten eines historischen Ereignisses von Interesse stellt sich ebenfalls leicht ein syntaktischer Parallelismus der kurzen schildernden Sätze ein, und dieser ist dem Endreime günstiger als der Alliteration. Daraus erklärt sich das Streben, den Endreim durchzuführen, in der Erzählung vom Tode Aelfrêds (1036) [89]), die auch Grein in seine Sammlung aufgenommen hat [90]). Doch ist hier der Stabreim keineswegs verdrängt, obgleich die Form der Darstellung in dieser poetischen Erzählungsform schon einen durchaus andern Styl zeigt, als die stabreimende Epik der Volkspoesie.

Schon vor der Besitznahme Englands durch Wilhelm den Eroberer begann der französische Einfluss auf die Bildung der Angelsachsen. Doch wurde durch denselben zunächst nur die Entwickelung einer nationalen angelsächsischen Kunstpoesie

87) Benj. Thorpe „The Anglo-Saxon Chronicle" Bd. I, S. 266.
88) Ebendas. Bd. I, S. 340. Ein Beispiel dafür aus d. J. 1067.
89) Ebendas. Bd. I, S. 292.
90) „Bibl. der angels. Poesie" Bd. I, S. 357.

gehemmt, an deren Stelle die nordfranzösische trat, während die Volkspoesie noch lange ungeschwächt in ihrer Eigenthümlichkeit beharrte. Als aber mit der politischen Trennung der Normandie von England (1203) der Zuzug französischer Einwanderer aufhörte und die romanischen Bewohner Englands mit den germanischen zu einem Volke, dem englischen, zusammenzuschmelzen begannen, in welchem das germanische Element zu immer grösserer Bedeutung erstarkte, da entstand allmählig auch eine Kunstpoesie aus der Wechselwirkung romanischer und germanischer Stoffe und Formen. Schon vor dieser Verschmelzung der beiden Völker suchten angels. Dichter die französischen Kunstformen der heimischen Sprache und zum Theil heimischen Stoffen anzupassen, und damit gelangte der Vollreim zur Herrschaft in der altenglischen Poesie schon zu einer Zeit, in der die Sprache noch wenig romanische Elemente aufweisen konnte. Der bekannteste unter diesen Dichtern ist Layamon [91]), der nach Beda, St. Alban, St. Augustin und R. Wace ein historisches Gedicht verfasste, in welchem bei allem Streben, die Reimpaare der französischen höfischen Epik durchzuführen, doch gar manche reimlose Zeile mit unterläuft, während nicht selten die nationalen Formen der angelsächsischen Epik in Stabreim und typischen Wendungen durchbrechen. Freier schon bewegt sich der germanische Inhalt in der Reimchronik des Robert von Glocester (um 1280). So könnten zum Beispiel folgende Verse gar wohl in einer altenglischen Ballade stehen [92]):

Engelond ys a wel god lond, ich wene of eche lond best,
Y-set in the ende of the world, as al in the west.

Die Reimform schmiegt sich diesen Versen schon deshalb ungezwungen an, weil hier nicht Halbzeilen, wie bei Layamon, sondern Langzeilen (Alexandriner nennt sie Chambers) paar-

---

91) Nach Sharon Turner „hist. of Engl." Bd. IV. S. 348. ist das Gedicht nicht vor 1200 verfasst.

92) Rob. Chambers „Cyclopaedia of english literature" Bd. I, S. 7.

weise verbunden sind, wie in den meisten und ältesten Volksballaden der germanischen Völker, denen ihre Sprachen nicht so bereitwillig den Reim zur Verfügung stellen, wie es bei den Romanen der Fall ist.

Dass die Minstrels, welche anfangs nur die höheren Stände zum Publicum hatten, diesem nur normännisch- französische Dichtungen zum Besten gaben, solange es in Sprache und Sitte noch französisch war, ist selbstverständlich; je mehr aber die höheren Stände sich dem angelsächsischen Volke assimilirten, um so mehr musste die Minstreldichtung sich germanisiren; und in demselben Grade breitete sich auch ihr Publicum nnter dem rein germanischen niederen Volke aus, wenn auch die Formen ihrer Dichtungen noch lange französisch blieben. In einer Zeit, wo die altnationalen Heldenlieder kein Verständniss mehr finden konnten, musste diese Minstreldichtung dem Volke um so mehr zusagen, als sie mit den socialen und politischen Wandlungen der Zeit gleichen Schritt hielt und zugleich in ihrer französischen Frivolität einen Reiz besass, welcher der ernsten und strengen germanischen Volksdichtung abging, und welcher ebensowohl geeignet ist, den rohen und genusssüchtigen Pöbel zu ergötzen, als die überfeinerte und blasirte Aristokratie. Dieselbe Erscheinung zeigt sich noch heute, wenigstens in Deutschland. Hier herrscht bei den sogenannten Volkssängern, die ihr Publicum in den Wirthshäusern finden, die französische Form der Refraincouplets vor, die sich von den Theatern aus im Geschmacke des Volkes eingebürgert hat und für die Art der Satyre auf politische und sociale Zustände, die den Hauptinhalt der Bänkelgesänge bildet, auch weit angemessener ist, als die Formen des deutschen Volksliedes. Aber ebenso wenig als gegenwärtig diese von der Form des französischen Chanson vollständig verdrängt werden, ist bei den Angelsachsen die Alliterationspoesie sofort verschwunden, als die französische Minstreldichtung Anklang bei ihnen fand. Noch im 14. Jahrh. finden wir in der Vision of Pierce Ploughman ein satyrisches Gedicht, das seine Angriffe auch gegen die frivole Minstreldichtung

richtet, und in den altnationalen stabreimenden Versen sich bewegt, ohne den Endreim anzuwenden z. B.[93]):

Ac now is Religion a rider, a roamer about,
A leader of lovedays, and a lond-buyer,
A pricker on a palfrey from manor to manor.
An heap of hounds (behind him) as he a lord were etc.

Schon aus diesem Beispiele kann man sehen, wie sehr die stabreimende Dichtung in der Form sich zu ihrem Nachtheil veränderte, seitdem die kunstmässigen Dichter sich von ihr zurückzogen. Dazu kam, dass schon seit der Einführung des Christenthums fremde Elemente auf die Entwickelung dieser nationalen Dichtungsform störend eingewirkt hatten. Die gedrungene Kürze der Verse und des poetischen Styls, welche die Darstellung der heidnischen Heldensage auszeichnete, wurde schon durch den neuen Inhalt, den das Christenthum in die Dichtung hineintrug, allmälig unerreichbar, weil das bereits Bekannte bloss angedeutet zu werden braucht, Neues und Unbekanntes dagegen einer umständlicheren Beschreibung bedarf. Auch die Verse mussten ihre ursprüngliche Kürze und Regelmässigkeit immer mehr einbüssen durch die allmählige Umwandlung der Betonungsverhältnisse, welche bald nur in zusammengesetzten Wörtern die Aufeinanderfolge zweier betonten Sylben gestattete. Durch die Schwächung des Tieftones, der nicht mehr im Stande war, eine Hebung zu tragen, nahm die Zahl der Senkungen im Verse so übermässig zu, dass der Rhythmus und die Länge der einzelnen Verse alle Uebereinstimmung verloren und die poetische Sprache von der prosaischen sich äusserlich nur noch durch den Stabreim unterschied, der aber bei der zunehmenden Länge der Verse auch seine Wirksamkeit immer mehr verlor. Die Regellosigkeit nahm

93) Chambers „Cyclopaedia" S. 12. — Dass dieses Beispiel altengl. Alliterationspoesie nicht vereinzelt dasteht, beweist die Herausgabe dreier anderer alliterirender Gedichte aus derselben Zeit durch Rich. Morris „Early English Alliterative Poems". London 1864. Vgl. die Beurtheilung dieses Buches in The Westminster Review, Jahrg. 1865, S. 628.

noch zu, als das Eindringen romanischer Wörter in das Angelsächsische anfing, das Sprachgefühl abzustumpfen, so dass die logische Betonung, auf der die Alliteration sich aufgebaut hatte, immer mehr einer bloss mechanischen Platz machte, die mit der reingermanischen Betonung nur den fallenden Wortrhythmus gemein hatte. Unter solchen Umständen war es sehr natürlich, dass die nordfranzösische Kunstdichtung auch auf die Volkspoesie der Angelsachsen einen umgestaltenden Einfluss gewann. Doch nahm diese nur soviel von der fremden Form in sich auf, als sie brauchen konnte d. h. sie behielt die germanische Zählung der rhythmischen Einheiten nach Hebungen bei und vertauschte nur den bedeutungslos gewordenen Stabreim mit dem Endreim, welcher jetzt je zwei Langverse zu einer strophischen Einheit verband. So entstand die Grundform der englischen Volksballaden auf dieselbe Weise, wie die Form der Reimchronik Roberts von Gloucester. Ein Zeugniss für den Einfluss der französischen Dichtung auf die Gestaltung des Reimes in der englischen Volksballade scheint mir in einem Umstande zu liegen, auf den Percy in seinem „Essay on the ancient englisch minstrels" hinweist, nämlich[94]: „a very remarcable licence of varying the accent of words at pleasure, in order to humour the flow of the verse, particularly in the rhimes: as

Countrìe harpèr battèl mornìng
Ladìe fingèr damsèl lovìng,

instead of coùntry, làdy, hàrper, sìnger etc." — Es ist wohl anzunehmen, dass die französischen Wörter, die in's Angels. eindrangen, auch in dieser ihre aufsteigende Betonung beibehielten, so dass in den Wörtern countrìe, battèl, damsèl, die zweite Sylbe eher fähig war, Hebung und Reim zu tragen, als die erste[95]), und die Analogie dieser Fremdwörter mag bewirkt

94) „Reliques of ancient english poetry". Francfort 1803. Bd. I, S. XVIII

95) Ed. Mätzner „Englische Grammatik". Berl. 1860. Thl. I, S. 77. „Im 14ten Jahrhundert ist die französische Betonung der vollen Endsylbe

haben, dass auch den ursprünglich tieftonigen Endsylben germanischer Wörter das Gewicht des Hochtons verliehen wurde, sobald die Reimnoth zu diesem Auswege zwang. Darin, dass die französischen Fremdwörter allmählig auch in ihrer Betonungsweise eine germanische Form annahmen, liegt eine genügende Erklärung des Umstandes, dass, wie Percy ebenfalls erwähnt, diese poetische Licenz sich in der gleichzeitigen Kunstpoesie viel seltener findet als in der Volkspoesie, und hier wiederum seltener in der Mitte des Verses als im Reimwort. Die Volkspoesie weist immer einen alterthümlicheren Sprachzustand auf als die Kunstpoesie, und in den Reimen der Volkspoesie erhalten sich archaistische Eigenthümlichkeiten weit länger als im Innern des Verses, weil die Wandlungen, denen das Volkslied im Laufe der Zeit ausgesetzt ist, doch den Reim nicht antasten dürfen, ohne seine Function, die Bindung der Verse, damit aufzuheben.

Da der in den alliterirenden Dichtungen der Angelsachsen vereinzelt auftretende Reim von dem später herrschend gewordenen Endreim sich deutlich dadurch unterscheidet, dass ersterer immer Stammsylben umfasst, wenn er nicht im Gefolge des Parallelismus auftritt und sich diesem unterordnet (wie der freie Reim des slawischen Volksliedes), während der letztere sich um das logische Betonungsprinzip, das dem Reim seine Bedeutsamkeit giebt, nicht kümmert, so scheint mir wenigstens auf den altenglischen Endreim nicht zu passen, was J. Grimm bei der Betrachtung der sprüchwörtlichen Reime im Angelsächsischen sagt[96]): „In diesen uralten Reimen alliterirender Lieder beruht also am unge-

---

noch sehr gewöhnlich; so findet man bei Chaucer gewöhnlich: honóur, humóur, licóur, resón, prisón, squiér, burgéis, contré, und in Wörtern auf damals noch nicht überall verstummtes e: madáme, natúre, corâge, Turkíe, vertúe etc. noch bei Skelton: queréll, counséll, serpént, mercý, pleasúre, savâge u. v. a., selten bei Spenser in 2sylb. Wörtern wie forést, während in mehrsylbigen häufig die letzte Sylbe unter einem Nebenton als männliche Reimsylbe auftritt, wie furióus, hideóus, dalliâunce, merrimént etc.

96) „Andreas und Elene“ S. XLIV.

zwungensten der allmählich unter allen Völkern deutscher Zunge aufgeblühte Reim.“ Von der Anwendung des Reimes als eines Bindemittels zusammengehöriger Begriffe bis zur Anwendung desselben als Bindemittels der Verse ist jedenfalls ein weiterer Abstand, als zwischen dem Endreim der altfranzösischen und altenglischen Dichtung; und wenn letztere die formelle Function des Reims zu einer Zeit zur alleinherrschenden machte, wo die gebildeteren Stände Englands eine rege Theilnahme an der französischen Literatur bewiesen, so scheint mir die Annahme, dass die Engländer durch fremden Einfluss veranlasst wurden, die Alliteration mit dem Endreim zu vertauschen, viel ungezwungener, als die Annahme einer organischen Entwickelung des Versreimes aus dem sprüchwörtlichen Reim.

Ebenso wenig kann ich zugeben, dass der moderne Reim bei den skandinavischen Völkern die Folge einer organischen Entwickelung aus nationalen Keimen ist. Die regelmässig durchgeführte hendíng der skandinavischen Skalden konnte sich wohl aus dem Stabreim und dem sprüchwörtlichen Reim entwickeln, weil sie die Funktionen beider vereinigt und ebenso wie diese mit dem altgermanischen Betonungsgesetz im Einklange steht. Aber die hendíng ist auch etwas ganz anderes als der moderne Reim. Sie konnte nicht die Aufgabe haben, die Verse zu binden, weil sie nur in den beiden Hälften eines und desselben Verses vorkam und diese schon durch den Stabreim hinlänglich gebunden waren. Wie der vereinzelt vorkommende sprüchwörtliche Reim war sie nur eine schmückende Zuthat zur poetischen Form und unterschied sich von ihm nur dadurch, dass sie durch das ganze Gedicht durchgeführt und zum Rhythmus und Stabreim in eine geregelte Beziehung gesetzt wurde. In der Schwierigkeit, diesen Reim mit dem Stabreim zu verbinden, mochte für die Skalden, die sich in der Erfindung immer neuer gekünstelter Versformen gefielen, ein besonderer Reiz gelegen haben, ihre technische Gewandheit zu zeigen, aber volksthümlich kann diese Art zu reimen wohl niemals geworden sein. Dergleichen Formspielereien finden sich nur in Zeiten

sinkenden Kunstgeschmacks bei den Dichtern der Höfe und des Adels, aber nie in der Volkspoesie, welche weit eher geneigt ist, die formelle Seite der Dichtung zu vernachlässigen, als sie auf Kosten des Inhalts zu bevorzugen. Gerade dadurch wurde der Untergang der Skaldendichtung beschleunigt, dass sie in ihrer künstlichen Ausbildung sich vom Boden der Volksdichtung zu weit entfernte, als dass eine Wechselwirkung zwischen Volks- und Kunstpoesie hätte eintreten können, wie sie für das Gedeihen jeder echten Nationalliteratur nothwendig ist.

Die volksthümliche alliterirende Poesie behielt wohl auch in Skandinavien ihre ursprüngliche einfache Grundform bei, als die höfische Poesie der Skalden schon längst zu künstlicheren Formen fortgeschritten war. Die Abtheilung in regelmässige Strophen und andere Einschränkungen, wie sie die überlieferten altnordischen Dichtungen aufweisen, gehören wohl alle nur der Kunstdichtung an, weil die älteste volksthümliche Dichtung überall epische Formen aufweist und erst in Zeiten, wo die Subjectivität begabter Kunstdichter sich bereits Geltung verschafft hat, das lyrische Element der Dichtung soweit erstarkt, dass es zum Vertauschen der freien epischen Formen mit den strenger gebundenen lyrischen nöthigen kann. Altnordische Volksepen sind uns nicht erhalten und die ältesten Erzeugnisse der skandinavischen Volkspoesie sind die Volksballaden der Dänen, Schweden, Norweger, Färinger und Isländer, die schon von der rein epischen Stufe der Volksdichtung zur lyrisch-epischen fortgeschritten sind[97]), und den Stabreim mit dem Endreim vertauscht haben. Ohne mächtig auf alle Lebensverhältnisse der Völker einwirkende geschichtliche Vorgänge wäre solch eine totale Umgestaltung der Volkspoesie nicht denkbar, und in der That kam hier der Anstoss dazu ebenso gut von aussen, wie in England, wenn auch nicht so unmittelbar und augenscheinlich. Was das angelsächsische Volk den nationalen

97) Geijer „Vom Kehrreim in den alten skandinavischen Liedern" in G. Mohnike „Altschwed. Balladen, Mährchen und Schwänke". Stuttg. u. Tübingen 1836. S. 285 ff.

Kunstformen allmählig entfremdete, der Eintritt aus den einfachen Verhältnissen des nationalen Heidenthums in den Verband der vielfach in Stände und Nationen gegliederten Christenheit, das bewog auch die skandinavischen Völker, ihre alten Heldenlieder, deren Charaktere, Motive und Situationen in die neue Zeit nicht hineinpassen wollten, entweder soweit umzuwandeln, dass sie ein allgemein menschliches und darum länger dauerndes Interesse beanspruchen konnten, oder mit anderen zu vertauschen, deren Helden der gleichzeitigen Geschichte angehörten. Mit den alten Stoffen wurden auch die alten Formen der Heldendichtung immer unwirksamer, je mehr das Volk mit anderen Dichtungsformen bekannt wurde, welche, wenn auch in der Fremde entstanden wie Christenthum und Ritterthum, doch wie diese der neuen Zeit angehörten und deshalb geeigneter waren, den Ideen dieser Zeit einen angemessenen Ausdruck zu geben. — Es ist bekannt, dass am Hofe Waldemars II. von Dänemark († 1241) die isländischen Skalden von deutschen Minnesängern verdrängt wurden[98]). Dass der Adel nicht nur in Dänemark sondern auch in den übrigen skandinavischen Ländern bald mehr Theilnahme für die Dichtung seiner Standesgenossen in Deutschland und Frankreich bewies als für die hinsterbende Nationaldichtung, ist im Mittelalter, wo die Kirche ein festes Band um die privilegirten Stände aller Nationen der Christenheit geschlungen hatte, eine leicht erklärliche Erscheinung. Wenn schon während der stabreimenden Periode die deutsche Dichtung einen mächtigen Einfluss auf die Heldensage der stamm- und sprachverwandten Skandinaven ausgeübt hat, so ist es wohl höchst wahrscheinlich, dass dieser Einfluss noch zunahm, als der angesehenste Theil des Bürgerthums skandinavischer Städte aus deutschen Hanseaten bestand und das skandinavische Ritterthum von Deutschland aus seine Lebensbedingungen in Verfassung und Sitte erhielt. Es hat sich allerdings

98) Talvj „Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder germanischer Nationen". Leipzig 1840. S. 206.

in den skandinavischen Ländern keine höfische Dichtung gebildet, die zur Volksdichtung eine gegensätzliche Stellung einnahm, wie in Deutschland, weil das Ritterthum dort erst sehr spät eine Macht erlangte, die ihm gestattete, sich selbstgenügsam von den übrigen Ständen abzuschliessen und auf Popularität Verzicht zu leisten. Vielmehr bildete der skandinavische Adel bis zum 14. Jahrhundert bloss die Blüthe der Nation, die weniger durch Privilegien als durch den Besitz eines von berühmten Ahnen ererbten Namens und Vermögens, sowie durch feinere Bildung über die Masse des Volks hervorragte. Dass bei einer solchen socialen Stellung des Adels die Dichtung desselben in keinen feindlichen Gegensatz zur Dichtung des Volks treten konnte, ist leicht einzusehn; dagegen liegt die Annahme nahe, dass die Dichtungen aus dieser Zeit, denen es gelang, bis in die neuere Zeit hinein unter allen Ständen gleichen Anklang zu finden, hauptsächlich diesen aristokratischen Kreisen der Nation ihre Entstehung verdanken. Ferd. Wolf[99]) nimmt in der That an, dass die skandinavischen Balladen wie die spanischen und portugiesischen Romanzen in ihrer ursprünglichen Form von ritterlichen Dichtern herrühren und erst später ausschliessliches Eigenthum der niederen Volksklassen wurden. Auch zeigt das Beispiel Schottlands, wo während des Mittelalters ähnliche sociale Verhältnisse herrschten, dass der Adel und sogar der Hof einen grossen Antheil an der Balladenliteratur nahmen und selbst ein König (Jacob I.) zu den populärsten Balladendichtern gehören konnte. Selbst in Deutschland sagten sich die ältesten ritterlichen Dichter (im 12. Jahrh.) noch nicht von der Volkspoesie los, sondern bearbeiteten nationale Stoffe in nationalen Formen, denen sie aber, durch ihre feinere Geschmacksbildung dazu befähigt, eine zeitgemässe Umbildung zu Theil werden liessen, welche ihrer Verbreitung nur günstig sein konnte.

---

99) R. Warrens „Schwed. Volkslieder der Vorzeit". Mit einem Vorwort von Ferd. Wolff. Leipzig 1857. S. XIX ff.

Die ältesten skandinavischen Balladen sind erst im 16. Jahrhundert aufgezeichnet. Es lässt sich somit kein geschichtlicher Beleg dafür auffinden, wie die Mittelglieder beschaffen gewesen sind, die zwischen den Balladenversen und den Versen der stabreimenden skandinavischen Volksdichtung liegen. Doch lässt sich mit grösster Wahrscheinlichkeit annehmen, dass die Skandinaven nur den unabweisbaren Forderungen des Zeitgeistes nachgegeben und ebenso zäh an dem noch Lebensfähigen in ihren alten Dichtungsformen festgehalten haben, wie die Angelsachsen. Dass das altgerman. Prinzip der Versmessung nach Hebungen auch in den Balladen beibehalten wurde, versteht sich von selbst, da die Beschaffenheit der Sprache sich bis heute noch nicht soweit geändert hat, dass eine andere Art der Versmessung nöthig geworden wäre, und die deutsche Dichtung, deren Einfluss zunächst in Betracht kommt, keine andere kannte.

Wenn auch die Urformen, die den erhaltenen Balladen zu Grunde liegen, noch deutliche Spuren des fremden Einflusses getragen haben sollten, unter dem ihre ritterlichen Verfasser standen, so müssen sich diese dem Bildungsgange aller Volkspoesie gemäss doch im Laufe der Zeit soweit verwischt haben, dass nichts übrig blieb, als was dem ganzen Volke geschmacksgerecht war. Hatten die ritterlichen Dichter aber einmal den nationalen Stabreim aufgegeben, so konnten die späteren Nachsänger ihn nicht wieder einführen, ohne den eigenthümlichen Styl und die ganze Darstellungsweise der Ballade zu ändern, und auf der andern Seite hatten sie keine Veranlassung, den an die Stelle des Stabreims getretenen Endreim wieder aufzugeben, da das Bedürfniss nach einer Bindung der Verse geblieben war.

So hätten also die skandinavischen Balladen einen ähnlichen Entwickelungsgang durchgemacht, wie die englischen und schottischen, mit denen sie in Styl und Darstellung sowohl als in Vers- und Reimform in auffallendem Grade übereinstimmen.

Talvj [100]) glaubt sich deshalb zur Annahme berechtigt, dass „diese Balladenstoffe, ausser den Keimen, die, dem gesammten germanischen Stamme angehörend, schon die Sachsen mit nach Britannien brachten, während der dänischen Einfälle, und besonders wohl während der dänischen Herrschaft in England dort verbreitet wurden.“ Doch bleibt immer noch ein grosser Theil der allen germanischen Völkern gemeinsamen Balladenstoffe übrig, welche auf eine Zeit hinweisen, in der das Institut des Ritterthums schon volksthümlich war, also nicht schon während der dänischen Herrschaft über England dorthin gekommen sein können, weil es damals weder in Dänemark noch in England ein Ritterthum gab, wie dasjenige, welches sich in den Balladen beider Nationen spiegelt, wohl aber ein Wikingerthum, das der stabreimenden Skaldendichtung, die damals noch in höchster Blüthe stand, reichlichen Stoff darbot. Dagegen steht nichts der Annahme im Wege, dass die germanischen Balladen auch lange nach der politischen Trennung der Völker, denen sie ihre Entstehung verdanken, durch den internationalen Verkehr herüber und hinüber gebracht worden sind. Wenn Schweden und Dänen einzelne Balladen mit den Deutschen gemeinsam besitzen (z. B. „die beiden Königskinder“ und „das Schloss in Oesterreich“), die ihnen doch sprachlich viel weniger nahe standen als die Bewohner Nordenglands und Südschottlands, so ist es durchaus nicht unwahrscheinlich, dass auch noch im spätern Mittelalter skandinavische Balladen über das Meer, über die Faröer und Orkaden nach Schottland gewandert sind [101]).

Aus diesem Verkehr der germanischen Völker unter einander würde sich schon genügend die Uebereinstimmung in den Formen aller germanischen Volksballaden erklären. Doch wenn auch diese Wechselwirkung nicht stattgefunden hätte, so wäre

100) Versuch einer geschichtl. Charakteristik u. s. w.“ S. 531.

101) The Westminster Review Bd. XIX. Lond. 1861. „Ancient Danish Ballads“. S. 1—27. S. 2: „we incline to acquiesce in the opinion that none of our own, or the Danish ballads, are older then the thirteenth, and few are older then the fifteenth century.“

sie aus der Verwandtschaft der germanischen Völker und Sprachen erklärlich, sowie aus der Mitwirkung geschichtlicher Factoren auf die Bildung ihrer Dichtungsformen, welche bei allen wesentlich dieselben waren. Die sociale Umgestaltung, welche das Christenthum zur Folge hatte, fand unter allen germanischen Völkerschaften änliche Verhältnisse vor; und die christliche Reimpoesie, welche mit Geistlichkeit und Ritterthum zugleich sich immermehr auf dem Boden ausbreiteten, auf dem früher die heidnische Alliterationspoesie die Alleinherrschaft ausgeübt hatte, konnte sich nirgends von dem Grundprinzip der poetischen Form lossagen, welche das Betonungsgesetz und das charakteristische Wesen germanischen Volksthums geschaffen hatten. Darum finden wir nicht nur bei den Engländern und Skandinaven, sondern auch bei den Deutschen dieselben Grundformen der christlich-mittelalterlichen Volksdichtung wieder, nämlich den ungenauen männlichen Reim und die paarweise verbundenen Kurzzeilen von 4 Hebungen oder die ebenfalls paarweise gereimten Langzeilen von sieben Hebungen mit einem Einschnitt nach der vierten Hebung.

Der Reim in der deutschen Dichtung.

Da in der stabreimenden Dichtung, die in Deutschland bis zum 9. Jahrhundert die alleinherrschende war, sich hin und wieder auch der Endreim findet, so liegt die Frage nahe, ob sein Erscheinen auf einem bloss zufälligen Gleichklange der Versendungen beruht, aber ob er absichtlich als Bindemittel der Halbzeilen gebraucht wurde. Cl. Meyer und nach ihm W. Grimm und Schneider behaupten das Letztere und räumen daher auch in der deutschen Alliterationspoesie dem Endreim ein gewisses Recht neben dem Stabreim ein, „ein Recht, dessen Wachsthum und Ueberhandnehmen wir vielleicht deutlich nachweisen könnten, wären uns nicht so wenige Denkmäler der deutschen Alliterationspoesie verblieben“[102]). Auch J. Grimm und Lachmann neigen sich dieser Ansicht zu. Doch scheinen mir die angeführten Beweisstellen vor einer unbefangenen Prüfung nicht bestehen zu können.

Cl. Meyer, der diesen Gegenstand am ausführlichsten behandelt, unterscheidet drei Fälle[103]):

1) Die Halbverse alliteriren und reimen zugleich und sind so doppelt gebunden z. B.:

Hildebr. V. 22. arbeolaosa (er r*ét* | ôstar hina) d*ét* (Lachmann) od.:
arbeô laos*a*: | er rêt ôstar hin*a* (W. Wackernagel und K. Müllenhoff)
V. 56. in sus hêremo m*an* | hrustî giwinn*an*

---

102) „Geschichte des deutschen Reimes.“ S. 15.

103) „Gesch. d. deutschen Reimes.“ S. 9—15.

2) Die alliterirten Halbverse sind durch eine gewisse Zwischenverbindung des Reimes doppelt verknüpft z. B.:

Hildebr. V. 4. sunufatarungôs | iro saro rihtun,
garutun se iro gûdhhamun, | gurtun sih suert ana,
helidôs, ubar hringâ, | dô sie ti derô hiltju ritun

Musp. V. 44. der antichristo stêt | pî demo altfîante,
stêt pî Satanâse, | der inan varsenkan scal.

Hierher gehört auch das Reimen einzelner, dem Sinne nach zusammengehörender Wörter innerhalb der Halbverse, wie das *enteô* ni *wenteô* im Wessobr. Gebet, im Heliand: wegas endi waldas u. s. w.

3) In den alliterirten Gedichten finden sich einzelne Verse, die nur reimen und durchaus keine Alliteration enthalten z. B.:

Hildebr. V. 15. dat sagêtun mî | ûserê liuti

Wessobr. Gebet. tiuflun za widarstantanne, | enti arc za piwisanne,
enti dînan uuilleon za gauurchanne.

Was den ersten Fall anlangt, so finde ich durchaus keinen Grund für die Annahme, dass der Endreim überhaupt als solcher empfunden wurde, weil dem Bedürfniss nach einer Bindung der Halbverse durch den Stabreim schon vollständig Genüge geleistet war und weil die unbetonten oder höchstens tieftonigen Endsylben, auf denen der Endreim ruht, unmöglich eine so energische Wirkung auf das Ohr ausüben konnten, dass ihr Gleichklang neben dem der hochbetonten stabreimenden Stammsylben ein Recht auf Beachtung gehabt hätte. Von allen Beispielen, die Cl. Meyer anführt, hätte nur eins (Hildebr. 22) den Reim wirksam hervorheben können, und auch dieses nur in der Lachmann'schen Lesart. Doch ziehe ich die ungezwungenere Lesart von Wackernagel und Müllenhof vor, welche nach Cl. Meyers Ansicht allerdings ebenfalls einen Endreim enthält.

Gegen den zweiten von Cl. Meyer angeführten Fall lässt sich im Allgemeinen dasselbe anführen. Die allerdings auch in den übrigen altgermanischen Sprachen häufige Erscheinung erklärt sich leicht aus der Thatsache, dass in der stabreimenden

Dichtung sehr häufig zwei auf einander folgende Langzeilen durch eine Art Enjambement verbunden werden, indem die zweite Halbzeile der ersten mit der ersten Halbzeile der folgenden Langzeile durch einen syntaktischen Parallelismus verbunden wird, welcher nicht selten die Uebereinstimmung der Flexionsendungen am Schlusse der parallelen Halbzeilen zur Folge hat. Aber auch wo dieses nicht stattfindet, trifft in keinem der von Cl. Meyer angeführten Beispiele der Endreim die hochbetonten Stammsylben.

Das enteô ni wenteô und die andern Reime sinnverwandter Wörter können schon deshalb nicht hierher gehören, weil sie nur innerhalb der Halbverse vorkommen. Sie sind deshalb ebensowenig Bindemittel zweier Verse oder Versglieder als die oben angeführten sprüchwörtlichen Reime der angelsächsischen und altnordischen Alliterationspoesie, sondern nur Bindemittel näher zusammengehörender Begriffe. Stabreim und Vollreim (oder Assonanz als unvollkommener Vollreim) haben verschiedene Functionen, je nachdem sie innerhalb der stabreimenden oder der endreimenden Dichtung vereinzelt sich vorfinden. In der Alliterationspoesie ist der Stabreim allein Bindemittel der Halbverse, der Vollreim Bindemittel inhaltlich eng verbundener Begriffe, deren Stellung innerhalb des Verses zur rhythmischen Gliederung desselben in keiner geregelten Beziehung steht. In der endreimenden Dichtung ist das Umgekehrte der Fall und in den reimlosen Versen der Griechen und Römer haben alle Arten des Gleichklangs nur eine inhaltliche Bedeutung, da die Regelmässigkeit des Metrums die formelle Gliederung des Verses in hinreichendem Masse versieht. In dem Verse des Wessobrunner Gebets:

Dô dâr niuuiht ni uuas | enteô ni uuenteô

hat der Vollreim für die Versbindung keine grössere Bedeutung, als die Alliteration in folgenden Versen Bürgers:

Wohl schwellen die Wasser, wohl hebt sich der Wind;
Doch Winde verwehen; doch Wasser zerrinnt.

Darin, dass die Dichtkunst zur Verbindung inhaltlich eng zusammengehöriger Begriffe eine andere Reimart wählt als zur Verbindung rhythmisch zusammengehöriger Verse, scheint mir ein Beweis dafür zu liegen, dass der Vollreim in der althochdeutschen Dichtung ebenso wenig die Function des Stabreimes übernehmen konnte, als in der neuhochdeutschen Dichtung umgekehrt der Stabreim die Function des Vollreimes. Der Vollreim ist darum in der Alliterationspoesie ebenso oft Binnenreim und Anfangsreim als Endreim z. B.:
Musp. V. 60. uu*âr* ist diu marha,| d*âr* man dâr mit sînên mâgon piec?

Wenn ich also in der stabreimenden Dichtung nur diejenigen Vollreime, welche Stammsylben treffen, als solche gelten lasse, so will ich allerdings auch zugeben, dass diesen Vollreimen ein Recht neben dem Stabreime zusteht, aber ein Recht ganz anderer Art.

Es bleibt somit nur der dritte, von Cl. Meyer angeführte Fall übrig: Endreim ohne Alliteration. Die Verse:
Musp. V. 62. ni *uu*eiz mit uuiû puaze: | sâr verit si za *uu*îze.

V. 79. denne varant *e*ngilâ | *u*per diô marhâ
enthalten deutlich die Alliteration, obgleich nicht nur Cl. Meyer sondern auch Lachmann[104]) sie als bloss reimend anführen. Die consonantische Alliteration in uueiz und uuîze so wie die vocalische in engila und uper müssen dem althochdeutschen Ohre vernehmbarer geklungen haben, als der unreime Reim in uuîze und puaze und die Assonanz der Endsylben in engilâ und marhâ. — Dagegen enthält die Langzeile:
Musp. V. 61. diu marha ist farprunnan, | diu sêla stêt piduungan,
allerdings keinen Stabreim, aber die Endassonanz bewirkt nicht als solche die Bindung der Verse, sondern der syntaktische Parallelismus, dessen Folge sie ist. — In aller ursprünglichen Poesie kann die Gliederung der Form durch den Parallelismus,

104) Lachmann „Ueber das Hildebrandslied" in d. Abhanhl. d. berl. Akad. aus d. J. 1830. Berl. 1835. S. 131.

die poetische Urform, ersetzt werden, welche überall früher da war, als Metrum und Klangreim.

Dasselbe ist mit dem Schlusse des Wessobrunner Gebets der Fall, wenn die Form desselben überhaupt als poetische anzusehen ist, was ich bezweifle.

Unerklärt bliebe nur noch die Langzeile:

Hildebr. 15. dat sagêtun mî ûserê liuti.

Doch mag man nun mit Feussner lesen:

dat *s*agêtun mî *s*us êr liuti,

oder auf irgend eine andere Art die Alliteration herzustellen versuchen, jedenfalls steht hier das Fehlen der Alliteration so vereinzelt in der stabreimenden Dichtung da, dass man weit eher berechtigt ist anzunehmen, dass der so vielfach verstümmelte Text des Hildebrandliedes auch in diesem Verse verdorben ist, als aus diesem einzigen Beispiel zu schliessen, dass der noch dazu so unvollkommene Endreim die Function des Stabreimes zu übernehmen im Stande war, um so mehr da Cl. Meyer selbst eingesteht, dass er solche gereimte Verse ohne Alliteration weder im Heliand noch in der nordischen und angelsächsischen Alliterationspoesie habe auffinden können.

Wie der Reim vereinzelt in der Alliterationspoesie auftritt, so bricht die Alliteration noch zuweilen hervor in der mit dem 9. Jahrhundert beginnenden Reimpoesie. Doch ist das kein Beweis für die organische Entwickelung der endreimenden Poesie aus der stabreimenden, sondern nur eine Bestätigung dessen, was ich oben über den Unterschied der beiden Functionen des Gleichklanges gesagt habe. War einmal dem Endreim die Aufgabe zugefallen, die Verse zu binden, so konnte der Stabreim kein anderes Recht mehr beanspruchen, als zusammengehörige Begriffe lautlich zu verbinden. Daher ist seine Stellung im Verse von jetzt an eine eben so wenig rhythmisch geregelte, als in der stabreimenden Dichtung die Stellung des Vollreimes. z. B.:

Otfr. I, 5, 5. floug er sunnun pad | *st*errono *str*aza

I, 27, 63. *h*abet er in *h*anton | sina *wintw*anton.

Enthält in der stabreimenden Poesie eine Langzeile 2 oder 3 Liedstäbe anstatt der gewöhnlichen 3, so sind sie gleichmässig über beide Halbzeilen vertheilt, so dass 4 aus zwei verschiedenen Paaren bestehende Liedstäbe immer eine verschränkte Stellung zu einander einnehmen, indem jede Halbzeile zwei verschieden anlautende Liedstäbe enthält. Für die regelmässige Vertheilung der 2 oder 4 Liedstäbe würde also die Formel folgende sein **a** | **a** und **ab** | **ab**, während die Formel für die angeführten Beispiele | **aa** und **aa** | **bb** wäre. Es liegt auf der Hand, dass die letztere Form des Stabreimes keine Bedeutung für die beiden Hälften der Langzeile zugleich haben kann. — Dagegen ist in folgender Langzeile

Otfr. I, 18, 9. thar ist lib ana tod | lioht ana finstri.

der Stabreim einziges und regelmässiges Bindemittel der beiden Halbzeilen, aber dieser Vers findet sich Musp. 14 wieder und ist daher wahrscheinlich von Otfrid selbst oder seinen Abschreibern diesem wohl in weiteren Kreisen bekannten Gedichte bewusst oder unbewusst entnommen, wenn es nicht eine noch ältere stehende Formel der Volkspoesie war. In den Versen:

Otfr. I, 7, 27. Johannes druhtines drut | uuilit es bithihan.

I, 4, 9. Unbera uuas thiu quena | kindo zeizero.

IV, 22, 21. Joh saztun sie imo in houbit | then selbon thurninan ring.

IV, 35, 15. Thaz uuas engilo uuerd | ioh himilriches alles,

könnte allerdings eine regelmässige, wenn auch mangelhafte Alliteration gefunden werden, aber sie wird wohl ebenso wenig beabsichtigt sein, als die vollständige Reimlosigkeit in den Versen:

Otfr. I, 5, 16. Allero uuibo | gote zeizosta.

I, 5, 61. Nust siu giburdinot | kindes so diures.

Otfrid verzichtet hier auf den Reim wohl aus demselben Grunde, weshalb die gleichzeitigen Dichter lateinischer Hymnen so häufig dasselbe thaten, aus Mangel an einem sich ungezwungen einstellenden Reimwort. Die Bindung der Halbzeilen durch den regelmässigen Stabreim wäre ihm wohl leichter ge-

lungen, wenn er diesen überhaupt als einen genügenden Ersatz für den Endreim angesehen hätte. Dass er aber weit davon entfernt war, diesem nur eine Berechtigung neben dem Endreim einzuräumen, das beweist nicht nur die Seltenheit und Regellosigkeit seiner Anwendung, sondern noch viel mehr das vollständige Schweigen Otfrids über dieses Kunstmittel, während er in der Vorrede an Liutbert den Endreim als nothwendige Bedingung der deutschen Dichtung hinstellt[105]). Ueberhaupt scheint er ebenso wenig Verständniss für die charakteristische Schönheit des deutschen Versbaues zu haben, als für die der deutschen Sprache, was bei der Befangenheit der damaligen Klosterbildung selbst bei einem geborenen Deutschen nicht zu verwundern ist. Wenn er von Abscheu vor dem cantus obscoenus in der agrestis lingua seiner Landsleute, und von Bewunderung für die formelle Meisterschaft der heidnischen „vates" Virgil, Lucan, Ovid und den christlichen Gehalt in den Gesängen des Juvencus, Arator, Prudentius etc. erfüllt war, so ist es kein Wunder, dass er von der deutschen Heldendichtung und deren eigenthümlichen Kunstformen so gut wie nichts wusste und nur den sprachlichen und künstlerischen Massstab gelten liess, den ihm seine lateinische Klosterbildung an die Hand gab. Es ist daher wohl wahrscheinlich, dass Otfrid auch in der Form seines Gedichts sich so eng an die in der gleichzeitigen lateinischen Dichtung ausgebildeten Dichtungsformen angeschlossen hat, als die Beschaffenheit seiner Muttersprache nur irgend gestattete. Der Ausspruch, dass die deutsche Sprache den Schmuck des Reimes durchaus verlange, beweist noch nicht, dass der Reim in der hochdeutschen Dichtung zu Otfrid's Zeit schon allgemein gewesen ist, sondern nur, dass Otfrid schon eine Ahnung von der Wahrheit dessen hatte, was ich oben über

105) E. G. Graff „Krist" Königsb. 1831. S. XXX. „sed schema. omoeoteleuton assidue quaerit." — „Quaerit enim linquae hujus ornatus. et a legentibus synaliphae lenam et conlisionem lubricam praecauere. et a dictantibus omoeoteleuton id est consimilem verborum terminationem observare."

das Verhältniss der Regelmässigkeit des Metrums zur Regelmässigkeit des Reimes gesagt habe. In der lateinischen Hymnendichtung liess auch der accentuirende Vers einen regelmässigen Wechsel zwischen Hebung und Senkung hörbar hervortreten und konnte deshalb leichter den Reim entbehren, als der deutsche Vers, in welchem die häufige Aufeinanderfolge zweier Hebungen eine solche Regelmässigkeit des Rhythmus unmöglich machte. Dass die stabreimende Dichtung zu Otfrids Zeit auch auf dem hochdeutschen Sprachgebiet noch nicht verdrängt war, beweist das Muspilli, wenn auch die Möglichkeit nicht geläugnet werden kann, dass auch Otfrid schon kürzere gereimte Dichtungen in deutscher Sprache gekannt habe. Wenn aber letzteres nicht der Fall gewesen sein sollte, so wäre es dennoch erklärlich, dass er bei seiner Unkenntniss der stabreimenden Kunst zu einem Kunstmittel griff, welches in der lateinischen Dichtung der Kirche die Aufgabe hatte, durch Abgränzung und Verbindung der Verse den Rhythmus in der formellen Gliederung der poetischen Rede zu unterstützen. Dass er nun das homoeoteleuton nicht mit derselben Strenge behandelt, die wir vom Reime verlangen, sondern sich alle die Freiheiten erlaubte, welche den Reim in der lateinischen Hymnendichtung zuliess, erklärt sich nicht nur aus dem Beispiel dieses seines Vorbildes, sondern auch aus der Beschaffenheit der althochdeutschen Sprache, welche dem Endreim weit weniger günstig war, als die lateinische.

W. Grimm hat Recht, wenn er sagt[106]): „Wer eine fremde Form abborgt, pflegt sie nur äusserlich zu ergreifen; er empfängt nicht zugleich ihr inneres Leben". Der Reim Otfrid's und der ältesten deutschen Reimpoesie überhaupt ist in der That in den meisten Fällen ohne inneres Leben, und diese Fälle sind gerade diejenigen, in denen er nicht die Stammsylben ergreift, wie in den formelhaften vereinzelten Reimen der germanischen Alliterationspoesie und in der skandinavischen hendíng,

106) „Zur Gesch. d. Reimes." S. 698.

sondern die Bildungssylben allein, wie fast immer in den lateinischen Hymnen der damaligen Zeit. — W. Grimm fährt fort: „Woher hat Otfrid die feinen, aber nicht erdachten Gesetze, womit er leicht und sicher, als folge er nur der Ueberlieferung, den rührenden Reim, den erweiterten, den doppelten, den ungenauen und den angehäuften behandelt; Gesetze die nach und nach verschwinden, weil man sich von ihnen keine Rechenschaft zu geben wusste? Gewiss nicht aus den lateinischen Hymnen, in welchen sie nur zum Theil und unvollkommen beobachtet sind.“ Zur Beantwortung dieser Frage bedarf es zunächst einer eingehenden Betrachtung der von W. Grimm angeführten Reimgattungen bei Otfrid und seinen Zeitgenossen.

Der althochdeutsche Reim war stumpf d. h. er ruhte auf der letzten betonten Sylbe der Halbzeile. Da nun die letzte Sylbe eines zwei- oder dreisylbigen Wortes nur dann fähig war, den Tiefton zu tragen, wenn ihr eine lange Sylbe oder zwei kurze Sylben unmittelbar vorhergingen, so waren weder zweisylbige Wörter mit kurzer Wurzelsylbe zu Reimwörtern geeignet, noch dreisylbige Wörter, deren Wurzelbylbe lang, deren erste Bildungssylbe aber kurz war (◡ ◡, ⏑ ◡ ◡, ⏑ ◡ — [107]). Die in der mittelhochdeutschen Dichtung häufigen stumpfen Reime, in denen die letzte Hebung auf zwei verschleifte Sylben fällt, sind im Althochdeutschen noch höchst selten (z. B. Otfr. II, 12, 31 queme: nirbere), da hier das unbetonte e noch nirgends völlig verstummt ist.

Nicht selten ist bei Otfrid der rührende oder reiche Reim, der völlige Gleichheit aller Buchstaben in den Reimsylben voraussetzt [108]). Der Regel nach sollen die gleichlautenden Reimwörter sich wenigstens durch verschiedene Bedeutung von einander unterscheiden z. B. Otfr. II, 1, 36 uberal: al; I, 28, 12 richi: himilrichi; V, 12, 60 gab: firgab (wo

107) Vergl. Schneider's „Syst. und gesch. Darstellung d. deutschen Verskunst.“ Tübing. 1861. S. 87. 88.

108) W. Grimm „Zur Gesch. d. Reimes“. S. 521—574.

die Bedeutung des Reimworts durch die Zusammensetzung modificirt wird). — Gleiche Bedeutung findet sich bloss beim Hülfswort sîn und dem Pronomen: Otfr. II, 4, 67 unser ist: in worolt ist, IV, 13, 8 untar iu: fora iu.

Da der althochdeutsche Reim ein stumpfer war, so konnte er nur in einsylbigen Wörtern den Hochton treffen. Das in zwei- und mehrsylbigen Wörtern eintretende Missverhältniss zwischen der natürlichen Betonung und der durch den Reim gebotenen war es wohl hauptsächlich, was die althochdeutschen Dichter bewog, so oft es nur geschehen konnte, auch die vorletzte und drittletzte Sylbe mitreimen zu lassen, damit wo möglich auch die hochbetonten Sylben der Reimwörter am Gleichklange theilnehmen könnten. Dieses ergab den erweiterten Reim[109]) z. B. Otfr. II, 12, 40 giwurti: giburti, IV, 30, 10 giflizan: zislizan II, 11, 41 missifiangin: missigiangin I, 9, 40 wahsenti: henti II, 5, 10 sindes: heiminges, II, 16, 13 waltent: thultent II, 2, 30 firlorane: erborane Ludwgsl. Hludwigan: ritan.

Die Absicht, den Reim deutlicher hervortreten zu lassen, gab auch Veranlassung zur Entstehung des Doppelreimes[110]), in welchem entweder 1) nur in einer der beiden Halbzeilen der Reim verdoppelt erscheint z. B. Otfr. I, 27, 55 er: was er er V, 4, 39 io so: egiso, oder 2) in beiden Halbzeilen vor das endreimende Wort ein zweites, drittes oder viertes Reimwort gesetzt wird z. B. I, 27, 28 in ein: in heim, IV, 22, 20 zi gamane: zi samane, O. an Salomon 39 thara frua: thara zua.

Die althochdeutsche Strophe bestand aus zwei kurzen Reimpaaren mit je zwei verschiedenen Reimen. Nur bei Otfrid finden sich nicht selten Strophen, in denen ein und derselbe Reim viermal wiederkehrt. z. B. I, 7, 21 worolti: sprechenti: geheizenti: henti, II, 1, 9 sar: thar: al: gibar, I, 2, 1 min: thin: min: thin, V, 23, 143 brusti:

109) W. Grimm a. a. O. S. 600—616.

110) W. Grimm a. a. O. S. 589—600.

gilusti: brusti: angusti. — Auch reimt das zweite Paar der einen Strophe mit dem ersten Paar der folgenden Strophe z. B. I, 17, 7 wurti: giburti: Wurti: firwurti, III, 22, 6 mari: wari: Wari ziari. Dieses ist der angehäufte Reim[111]).

Für die Reinheit oder Genauigkeit des Reimes[112]) galt im Althochdeutschen die Regel: Bei gleichen Vocalen sind verschiedene, aber nicht ungleichartige Consonanten; bei gleichen Consonanten sind verschiedene Vocale zulässig. — In den ältesten Zeiten des Endreimes, im 9. Jahrhundert ist das Schwanken in Bezug auf die Reinheit des Reimes besonders gross. Die Quantität der Vocale wird noch gar nicht berücksichtigt, weshalb ich von dieser ganz absehe. Die gereimten Dichtungen des 9. Jahrhunderts sind folgende[113]):

Das Lied vom heiligen Petrus (6 Langzeilen) ist genau gereimt.

Christus und die Samariterin (31 Langzeilen) ist meist genau gereimt. Ungenauigkeiten sind: s: st, e: i, n: m, p: b

Das Ludwigslied (59 Langzeilen) ist ebenfalls zum grössten Theil genau gereimt. Ungenauigkeiten: h: g, s: z, on: o, o: a, st: z, b: f, r: l, a: o, u: o, ng: n, nc: mf.

Das Bruchstück der Uebersetzung des 138. Psalms (32 Langzeilen) ist fast zur Hälfte ungenau gereimt: e: o, e: i, u: o, u: ou, u: e, e: a, u: uo, o: uo, n: m, t: rt, cht: ch, s: st.

In Otfrids Evangelienharmonie ist die übereinstimmende Mehrzahl der Reime genau. Die relativ am meisten bei ihm vorkommenden Ungenauigkeiten sind, abgesehen von der Quantität der Vocale: i: a, a: o, liq.: liq., liq.: med., med.: asp., asp.: asp., med.: ten und sehr häufig eine überzählige liq.

Zur Vergleichung mit den althochdeutschen Reimen will

---

111) W. Grimm a. a. O. S. 616—623.

112) W. Grimm a. a. O. S. 589.

113) K. Müllenhoff und W. Scherer „Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem VIII—XII. Jahrh. Berl. 1864. S. 12—17. 2—220.

ich eine Anzahl lateinischer Reime aus den Hymnen anführen, welche in der Zeit zwischen dem 5. und dem 9. Jahrhundert entstanden sind und deshalb Otfrid und seinen Zeitgenossen bekannt sein konnten. Der Raumersparniss wegen ordne ich die Beispiele bloss nach den Quellen, deren Angabe hier weit wichtiger ist als bei den althochdeutschen Beispielen, und nicht nach den Reimgattungen, da die Begriffsbestimmungen der letzteren bereits gegeben sind und häufig ein und dasselbe Beispiel für mehrere Gattungen zugleich gelten kann.

Mone I S. 45[114]). Hymne aus der Zeit des Uebergangs aus dem 8. in's 9. Jahrhundert; vollständig durchgereimt bis auf ein Verspaar: clamitat: proximas, proditum: criminum, tempore: patre, homo: novo, gaudium: gentium, gratiam: annua, solemnibus: omnibus, coeperit: presserit, humillima: dignitas, piissime: unice, paraclito: saeculum.

Mone I S. 48. Hymne aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts; vollständig durchgereimt: prodiens: exiens, aderis: pectoris.

Mone I. S. 75. Hymne aus einer Handschrift des 9. Jahrhunderts; über die Hälfte gereimt: altissimus: globos, veritas: precantibus, dentibus: cibus, mirabitur: faucium, frangentium: profluus.

Mone I. S. 77. Hymne aus dem 5. Jahrhundert; zum grössten Theil gereimt: arbiter: provide, falleret: crederet, meus: filius, spiritus: caelitus, nomine: ecclesiae, consonat: omnia.

Mone I. S. 82. Hymne aus d. ersten Drittel des 5. Jahrhunderts; vollständig durchgereimt: optime: proferens, novae: originem, vesperi: principis, inlabitur: precibus, vitemus omne noxium: purgemus omne pessimum.

Mone I. S. 91 vollständig gereimte Hymne, wahrscheinlich aus dem 6. Jahrh.: redeat: separas, veniam, canticum.

114) F. J. Mone „Lateinische Hymnen des Mittelalters, aus Handschriften herausgegeben und erklärt". III Bde. Freib. in Breisg. 1853.

Mone I. S. 92 vollständig gereimte Hymne wahrscheinlich aus dem 7. Jahrhundert; lauter gehäufte Reime: dies: detegens: proferens: tribue, capiant: vigilat: protegat: diligunt, famulos: mercatus es, domine: corpore: animae: domine.

Mone I. S. 185 vollständig gereimte Osterhymne aus dem 5. Jahrh. in lauter gehäuften Reimen: ingenito: unigenito: spiritu: saecula.

Mone I. S. 217. Osterhymne wahrscheinlich aus dem 6. Jahrhundert in gehäuften Reimen: Christus est: agnus est, vinculo: paradisum.

Mone I. S. 367 vollständig gereimte Hymne aus dem 8. Jahrhundert: hostibus: fortibus, acie: militiae, archangelos: angelos.

Mone II. S. 128. Hymne des Venant. Fortun. (6. Jahrh.) in lauter gehäuften Reimen: aethera: praedicant: maximam: bajulat, omnia: tempora: gratiâ: viscera, munere: artifex: continens: clausus est, nuntio: spiritu: gentibus: fusus est.

Mone III. S. 181. Hymne aus einer Handschrift des 18. Jahrhunderts, von einem Franken geschrieben, von einem Irländer verfasst (zwischen dem 6. und 8. Jahrhundert) in gehäuften Reimen mit Alliteration: cantibus: sonantibus: dentibus: fontibus. Die erste Strophe lautet:

O rex, o rector regminis,
o cultor coeli carminis,
o persecutor murmoris,
o deus alti agminis!

Mone III. S. 250. Hymne aus dem 8. Jahrhundert; vollständig und zum Theil gehäuft gereimt: Dariae: pangite, Dariam: vindicat: incendia: integra, canunt: spiritum.

J. Grimm, Hymne XX, nur zum Theil gereimt: moriatur vita omnium: resurgat vita omnium.

115) J. Grimm „Hymnorum veteris ecclesiae XXVI interpretatio theotisca". Gottingae 1830.

Daniel[116]) I S. 12. ambros. Hymne: Egressus ejus a patre: regressus ejus ad patrem.

Daniel I. S. 24. ambros Hymne: Christusque nobis sit cibus: potusque noster sit fides.

Daniel I. S. 43. J. Grimm H. V. S. 28, nicht vollst. durchgereimte Hymne, spätestens aus dem 7. Jahrhundert: vitam facta non inquinent: lingua in culpa non implicet.

Daniel I. S. 61. fast vollst. gereimte Hymne spätestens aus dem 6. Jahrh.: elisa mens ne concidat: elata mens ne corruat.

Daniel I. S. 68. J. Grimm H. VIII. S. 26, nicht vollst. gereimte Hymne: non simulata caritas: sed illibata castitas.

Die angeführten Beispiele werden hoffentlich beweisen dass die Reime der lateinischen Hymnen vom 5. bis zum 9. Jahrhundert mit den althochdeutschen Reimen so weit übereinstimmen, als es die Verschiedenheit der beiden Sprachen nur zuliess. Es findet sich in diesen lateinischen Hymnen die ganze Scala der althochdeutschen Reimgattungen wieder, vom unreinen bis zum rührenden, vom einsylbigen bis zu dem auf vier Sylben erweiterten, von vollständiger Reimlosigkeit bis zur Anhäufung des Reims. — In Bezug auf den ungenauen Reim darf man nicht erwarten, dass die althochdeutschen und die lateinischen Reime bis auf die Ungenauigkeit einzelner Buchstaben mit einander übereinstimmen. Die Verschiedenheit der beiden Sprachen würde schon allein eine solche buchstäbliche Uebereinstimmung unmöglich machen. Ausserdem nahmen die lateinischen Dichter des Mittelalters, die allen christlichen Nationen angehörten, so viel Nationales in ihre lateinische Sprache und Dichtung mit hinüber, dass es unmöglich ist, über die Formen der lateinischen Dichtung des Mittelalters in demselben Grade feste und allgemeingültige Regeln aufzustellen, wie über die

116) H. A. Daniel „Therаurus hymnologicus". Halis 1841.

einer Dichtung, welche einem einzigen Volke oder gar einem einzelnen Individuum ihr Dasein verdankt.

Die feinen und doch sehr freien Gesetze, nach denen Otfrid den Reim behandelt, sind im Allgemeinen dieselben, nach welchen auch die leteinischen Dichter sich richteten, ehe der reine Reim und die strenge Unterscheidung zwischen stumpfen und klingenden Reimen an die Stelle der ursprünglichen Freiheit trat. Im Allgemeinen genügte auch hier ein Minimum des Gleichklangs, welches sich bald auf die Vocale, bald auf die Consonannten allein beschränkte, und wenn hier auch dieses Minimum häufiger fehlt als in der althochdeutschen Reimdichtnng, so folgt daraus nicht, dass die lateinische Dichtung andere Anforderungen an den Reim stellte als diese, sondern dass sie des Reimes leichter ganz entbehren konnte.

W. Grimm fragt weiter [117]): „Wenn Otfrid den Reim lateinischen Dichtern entlehnte, so war er auf vollen Gleichklang angewiesen, der zu seiner Zeit bei jenen schon durchgesetzt war, warum ist er davon abgegangen? Was berechtigte ihn zu einer solchen Freiheit? Auf diesen Einwurf zielt wohl Wackernagels Bemerkung, dass Otfrid die Latinität zu verdeutschen gewusst habe, er meint die Einführung des ungenauen Reimes. Doch dieser ist nichts als der naturgemässe Beginn des Gleichlauts, und man müsste annehmen, der deutsche Dichter habe eine schon fertige Entwickelung zu ihren Anfängen zurück lenken wollen und den richtigen Weg glücklich gefunden, denn auch dieser freie Reim hat seine natürlichen Grenzen."

Wenn wirklich in den lateinischen Dichtungen der Zeitgenossen Otfrids der genaue Reim den ungenauen verdrängt hätte, was keineswegs allgemein der Fall war, so hätte doch die Beschaffenheit der althochdeutschen Sprache und die eigene Ungeübtheit Otfrids in der Handhabung der Reimkunst es

117) a. a. O. S. 699.

ihm beim besten Willen unmöglich gemacht, überall vollkommenen Gleichklang der Reimsylben durchzusetzen. Aber ich finde es viel wahrscheinlicher, dass er lieber älteren lateinischen Dichtern folgte, deren Ruhm schon fester gegründet war, als der seiner lateinisch dichtenden Zeitgenossen. Er wäre hierin nur seinem Lehrer Hrabanus gefolgt, von dem W. Grimm [118]) bemerkt, er scheine sich in seinen lateinischen Dichtungen die alterthümliche Weise des Ambrosius zum Muster genommen zu haben. Wenn ausser dieser einflussreichen Persönlichkeit, die wirklich zum Anfange der Entwickelung des Reimes zurückkehrte, die Zeitgenossen Otfrids: Walefrid und Ratpertus in ihren lateinischen Hymnen dasselbe thaten, wie ebenfalls W. Grimm [119]) bemerkt, so hat der deutsche Dichter gewiss noch viel mehr Veranlassung dazu gehabt, sich der alterthümlichen Freiheiten in der Anwendung des Reimes zu bedienen, da der Reim in der deutschen Dichtung wirklich am Anfange seiner Entwickelung stand.

Ich will keineswegs die Möglichkeit läugnen, dass es schon vor Otfrid gereimte Gedichte in deutscher Sprache gegeben habe; ja ich halte dieses sogar für sehr wahrscheinlich, da das Bedürfniss nach kirchlichen Hymnen in der Muttersprache sich gewiss sehr bald nach dem Uebertritt des deutschen Volkes zum Christenthum fühlbar gemacht haben wird; aber ich läugne auch bei diesen den volksmässigen Ursprung der Reimform. Es war wohl weit natürlicher, dass die Dichter deutscher Hymnen, die gewiss zuerst Geistliche waren gleich Otfrid, sich an die schon vorhandene und von der Kirche sanctionirte Form der lateinischen Hymnen anschlossen, als dass sie den neuen Wein des christlichen Glaubens in die alten Schläuche der heidnischen Nationaldichtung gegossen hätten.

Ehe ich auf die weiteren Einwürfe W. Grimm's eingehe,

---

118) a. a. O. S. 864.

119) a. a. O. S. 684.

will ich mir deren Beantwortung durch eine kurze Uebersicht der Entwickelungsgeschichte des deutschen Reimes erleichtern.

Vom 9. Jahrhundert bis zur Mitte des 12. blieb der Reim im Allgemeinen auf demselben Standpunkte der Genauigkeit. Die meisten Ungenauigkeiten, die in dieser Zeit vorkommen, sind abgesehen von der Quantität der Vocale folgende: a: e, a: o, e: i, e: o, o: uo; liq.: liq., med.: asp., med.: ten., ten.: ten., und eine überflüssige liq. — Viel weniger genau sind die Dichter der folgenden Jahrzehnte bis gegen das Ende des 12. Jahrhunderts. Zu den schon vorhandenen Ungenauigkeiten kommen noch folgende hinzu: a: ae, a: i, e: iu, i: ie, i: ei, o: uo; liq.: med., Doppel-liq.: liq. und med., med.: med., liq.: spir., liq.: asp.; überflüssige liq., spir. oder ten. Der Grund zu diesem Ueberhandnehmen des ungenauen Reimes liegt wohl hauptsächlich in der damals vor sich gehenden Umwandlung der althochdeutschen Sprache zur mittelhochdeutschen, welche, wie es in Zeiten des Ueberganges gewöhnlich ist, auf die Dichtungsformen verwirrend einwirkte, bis der Kampf des Alten und Neuen mit dem Siege des letzten endete und damit der Anfangspunkt einer neuen Entwickelung gegeben war. Diese dauerte von den letzten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts bis zur Mitte des 13. und umfasste die Blüthezeit des Minnegesanges. Die Abschwächung der Endsylben, welche die vollen und schweren Vocale der althochdeutschen Biegungssylben in ein gleichförmiges e verwandelte, war jetzt consequent durchgeführt und erleichterte dem Dichter sowohl die deutliche Scheidung des stumpfen und klingenden Reimes, die in mannigfachen künstlichen Reimverschlingungen zu Tage trat, als auch die grösste Genauigkeit im Gleichklange von Vocalen und Consonanten. Nur höchst selten und meist nur in der epischen Dichtung zeigen sich Ungenauigkeiten in Bezug auf die Quantität der Vocale und auf die gleichartigen Consonanten verschiedener Organe (liq.: liq., asp.: asp., med.: med., ten.: ten., liq. über den Reim hinaus). Mehrere Ungenauigkeiten erklären sich aus mundartlichen Eigenthümlichkeiten der Dichter, wie

bei den Niederdeutschen Veldeke und Morungen (z. B. naz: bat [120]).

Vom 13. bis zum 16. Jahrhundert verfällt der Reim mit der gesammten Dichtkunst immer mehr und mehr. Die späteren Minnesänger und noch mehr die Meistersänger suchten in allerlei inhaltsleeren Kunststücken und Spielereien ihre Reimfertigkeit zu zeigen, und um diesen Zweck zu erreichen, sahen sie sich genöthigt, die Reimwörter mit gewaltsamen Verkürzungen und Verlängerungen zu misshandeln, obgleich solche Verstösse gegen Sprache und Kunst von den Tabulaturen strenge gerügt wurden. Mit der Unreinheit und Unbedeutsamkeit des Reimes contrastirten seltsam die geschmacklosen und überladenen Reimverschlingungen; Barbarei und Ueberkünstelung gingen Hand in Hand. — Die politische Zersplitterung Deutschlands, der Fall des Adels, des bisherigen Trägers der Bildung, das Emporkommen der Städte, die Verdrängung der mittelhochdeutschen Schriftsprache durch die mannigfachsten Mundarten und der Mangel eines sprachlichen und künstlerischen Mittelpunktes, alles dieses brachte eine allgemeine Verwirrung zu Wege, welche auch auf die Gestaltung des Reimes den ungünstigsten Einfluss ausübte, bis die Reformation des 16. Jahrhunderts die neuhochdeutsche Sprache schuf und ihre Herrschaft über alle Mundarten anbahnte [121]).

Durch die Umwandlung, welche die deutsche Sprache jetzt erfuhr, wurde auch der Reim begünstigt. Dadurch dass alle kurzen Wurzelsylben mehrsilbiger Wörter in Längen verwandelt, dagegen auch die letzten Reste langer Bildungs- und Biegungssylben verkürzt wurden, war das Hineinziehen der Wurzelsylbe in den Reim fast unvermeidlich, dagegen diejenige Art des stumpfen Reimes unmöglich geworden, welche aus zwei Kürzen gebildet war. Im Mittelhochdeutschen bilden lĕbe:

120) Cl. Meyer a. a. O. S. 18—28. — Schneider a. A. O. S. 140—149.

121) Schneider a. a. O. S. 242—250.

gëbe, rîten: snîten stumpfe Reime, im Neuhochdeutschen lêbe: gêbe, ritten, schnitten klingende. Nur das Volkslied behielt, wie so manches Alterthümliche, die Vorliebe für den stumpfen Reim bei und behandelte auch den zweisylbigen als solchen. — Während seit dem 14. Jahrhundert die mittelhochdeutsche regelfeste Metrik in's Schwanken gerathen war und einerseits die Sylben bloss gezählt wurden ohne Rücksicht auf ihre Betonung, andererseits nur die Hauptaccente gezählt wurden ohne Rücksicht auf die Sylbenzahl, begann seit dem Ende des 17. Jahrhunderts das Missverhältniss zwischen Betonung und Sylbenzahl sich auszugleichen, indem die volltönenden Ableitungssylben, wie: ung, niss, haft, heit u. s. w. in die Senkung verwiesen wurden, so dass man jetzt unbedenklich warheit: klarheit als klingenden Reim brauchen kann, während noch im 6. Jahrhundert stumpfe Reime wie: gewohnheit: arbeit, nutzhaft: botschaft, hat: hauptstadt, bëswicht: abgericht ganz gewöhnlich waren.

Die Humanisten unter den Deutschen Dichtern der Reformationszeit wie Konr. Gessner (um 1555), Joh. Fischart († um 1589), Paul Melissus Schede († 1602), Joh. Clajus († 1592) u. A. versuchten die antiken Versmasse der deutschen Dichtung aufzuzwingen, ohne dass es ihnen gelang. Aenlich den gleichzeitigen italienischen Humanisten sahen sie sich genöthigt, damit doch ein Unterschied zwischen den antiken Versmassen und der Prosa ihrer Muttersprache bemerkbar sei, den Reim zu Hülfe zu nehmen, und das gab eine seltsame Mischform, welche weder antik noch modern war, weder den Gesetzen des Metrums noch denen des Reimes sich fügte. Folgende Distichen Fischarts mögen als Beispiel dienen:

Dapffere meine Teutschen, adlich von Gemüt und Geblüte,
Nur ewrer Herrlichkeit Ist dieses hie zubereit.
Mein Zuversicht jeder Zeit ist: hilfft mir göttliche Güte,
Zu preisen in Ewigkeit Ewere Grossmütigkeit.

Einen bessern Einfluss auf die Feststellung der Regeln über Metrum und Reim übte die mit dem 17. Jahrhundert beginnende

Nachahmung fremdländischer moderner Vers- und Strophenformen. Es begann mit ihr ein sorgfältiges Vergleichen der Spracheigenthümlichkeiten des Deutschen mit denen der übrigen Sprachen, und dieses führte zum Ergebniss, dass im Neuhochdeutschen Betontheit und Länge, Uebetontheit und Kürze zusammenfällt. M. Opitz hat das Verdienst, die neuhochdeutsche Metrik festgestellt zu haben, indem er dem Grundsatz allgemeine Geltung verschaffte, dass im deutschen Verse regelmässiger Wechsel zwischen Hebung und Senkung mit genauer Sylbenzählung Hand in Hand gehen müsse. Dadurch ward nicht nur eine treuere Wiedergabe der antiken Versformen als bei den meisten modernen Völkern möglich, sondern auch eine Sicherheit und Gesetzmässigkeit in der Behandlung des Reimes, die grobe Fehler gegen den sinnlichen Wohllaut bedeutend beschränkte und die geistige Bedeutsamkeit des Reimes wesentlich begünstigte, so dass es Künstlern, wie Göthe, Uhland, Heine und Andern, die den richtigen Weg zwischen der steifen Regelrichtigkeit eines Opitz und der ungebundenen Regellosigkeit des Volksliedes zu finden wussten, jetzt möglich wurde, einen nicht geringen Theil ihrer dichterischen Erfolge der meisterhaften Behandlung des Reimes zu verdanken [122]).

So viel geht wohl aus dieser Uebersicht hervor, dass der deutsche Reim vom 9. bis zum 19. Jahrhundert durch die sprachlichen Umwandlungen immer mehr begünstigt worden ist, und dass in Bezug auf die Bedeutsamkeit für den Inhalt des Gedichts der neuhochdeutsche Reim dem althochdeutschen Stabreim weit näher steht, als dem althochdeutschen Endreim. Ich denke, diese Thatsache spricht eher für den fremden als für den volksthümlichen Ursprung des deutschen Reimes, denn eine volksthümliche Kunstform kann unter ungünstigen Umständen wohl ausarten, und dadurch in Widerspruch treten mit den Sprachgesetzen, unter deren Herrschaft sie entstanden ist, wärend der umgekehrte Fall wohl schwerlich denkbar ist; da-

122) Schneider a. a. O. S. 222—250.

gegen kann eine aus der Fremde stammende Form sich in einer Sprache, die ihr anfangs widerstrebt, allmählig in dem Grade einbürgern, dass das ursprüngliche Missverhältniss ganz und gar verschwindet.

Von diesem Standpunkte aus ist die Beantwortung der folgenden Frage W. Grimm's nicht schwer[123]). „Wie ist es gekommen, dass sein (Otfrids) Werk, die Arbeit eines gelehrten Geistlichen, die schwerlich grossen Einfluss auf die Volksdichtung gewann, nachhaltlich genug wirkte, um die Dichter der Samariterin und des Ludwigsliedes, ja alle übrigen bis gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts zu bestimmen, diesen freien Reim anzuwenden?" Der einzelne gelehrte Geistliche hätte allerdings dadurch, dass er zuerst den Reim in einem längern epischen Gedicht anwandte, auf die folgenden epischen Dichter, die gleich ihm christliche Stoffe behandelten und ebenfalls Geistliche waren, von bestimmendem Einfluss sein können, nicht aber (wenigstens nicht unmittelbar) auf die Volksdichtung. Dagegen war die Macht der Kirche und des christlichen Glaubens, die in so viele nationale Eigenthümlichkeiten des deutschen Volkes, in Sprache, Sitte, Rechtsgebräuche und Staatsverfassungen umgestaltend eingriff, wohl gewaltig genug, um auch die Volkspoesie in neue Bahnen zu lenken. Mit der neuen Religion nahm das deutsche Volk alle Formen mit in den Kauf, in welchen diese Religion ihnen zukam, und wenn dieselben auch anfangs hemmend und verwirrend auf den nationalen Entwickelungsgang einwirkten, so mussten sich doch aus diesem Kampfe der Nationalität mit dem Christenthum allmählig neue Lebensformen herausbilden, welche zugleich national und christlich waren. Die fremde, aber christliche Reimform konnte daher trotz ihres fremden Ursprungs gar wohl allmählig volksthümlich werden und damit zugleich den nationalen, aber heidnischen Stabreim ganz und gar verdrängen[124]).

123) a. a. O. S. 699.

124) Ein uns nahe liegendes Beispiel änlicher Entwickelung liefert die estnische Volksdichtung. Der nationale finnische Stabreim blieb bis

Die Volkspoesie, welche immer mehr Gewicht auf den Inhalt als auf die Form legt, eignet sich ohne alles Vorurtheil überall fremde Formen an, sobald das Bedürfniss dazu sich irgendwie regt, aber sie assimilirt sie sich in änlicher Weise, wie es die Volkssprache mit den Fremdwörtern thut. Nimmt das Volk mit einem neuen, aus der Fremde stammenden Begriffe ein fremdes Wort in seine Sprache auf, so verliert dieses im Laufe der Zeit immer mehr die Spuren seiner Herkunft und gewinnt nach mannigfaltigen Umgestaltungen zuletzt eine Gestalt, die seinen fremden Ursprung nicht mehr erkennen lässt. So griff das deutsche Volk zur fremden Form des Endreimes, als es dass Bedürfniss empfand, dem aus der Fremde gekommenen Gehalt des christlichen Glaubens einen entsprechenden Ausdruck zu geben. Da war es nun der natürlichen Entwickelung durchaus angemessen, dass die Anwendung des freien Reimes in der ersten Zeit seines Auftretens in deutscher Sprache, also bei den Zeitgenossen und Nachfolgern Otfrids, nicht nur je nach der Individualität, Mundart und technischen Fertigkeit der Dichter, sondern auch je nach den verschiedenen Stoffen, welche sie behandelten, sich verschieden gestaltete. Aus der Thatsache, dass die meisten Dichter nach Otfrid bis gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts den ungenauen Reim nicht bloss häufiger sondern auch roher als Otfrid gebrauchen (besonders der Verfasser des 138. Psalms), schliesst W. Grimm auf die volksthümliche Ueberlieferung des Reimes. „War der Weissen-

---

zur Reformation alleinherrschend, worauf der Reim durch die Uebersetzung deutscher Kirchenlieder in die Kirche einzudringen begann und dadurch zuerst für die Form aller späteren geistlichen Dichtungen massgebend wurde. Je mehr sich das Ohr des estnischen Volkes an diese durch die Autorität der Kirche unterstützte Neuerung gewöhnte, wurde sie immer mehr auch in die weltlichen Dichtungen hinübergenommen, und jetzt ist die stabreimende Volksdichtung vor der endreimenden in stetigem Zurückweichen begriffen. Die den Uebergang von der Alliteration zum Reim bezeichnenden Volkslieder bieten ganz änliche Erscheinungen des freien Reimes dar, wie die althochdeutsche Dichtung zur Zeit Otfrid's, obgleich die deutschen Muster der estnischen Dichtungen durchweg genau gereimt sind.

burger Mönch ihr Vorbild", sagt er[125]), so haben sie ihn schlecht aufgefasst, kannten sie aber den Reim durch die lebendige Ueberlieferung, so darf man sich nicht wundern, dass er allmählig sank und dass zu der Zeit, wo er unterging, oft die Hälfte der Reime ungenau war; er konnte in dem Zustand, in dem wir ihn bei dem Pfaffen Konrad oder dem Dichter des Königs Rother erblicken, nicht länger bleiben, ohne völlig zu verwildern". Ich möchte aus der von W. Grimm angeführten Thatsache gerade den entgegengesetzten Schluss ziehen. Wäre der Reim schon vor Otfrid volksmässig gewesen, so hätte die volksmässige Tradition seiner Entwickelung einen festen und sicheren Gang vorgeschrieben und eine solche Verschiedenheit der Behandlung bei Dichtern und Dichtungen, die der Zeit und der Mundart nach so nahe beisammen lagen, unmöglich gemacht. Weil aber der Reim der Fremde entstammte, so musste seine Behandlung in deutscher Sprache zuerst sich mannigfache Willkürlichkeiten gefallen lassen, ehe die festen Gesetze gefunden waren, welche der Geist der deutschen Sprache der Form des deutschen Reimes auferlegte. Je weniger der althochdeutsche Dichter in Bezug auf den Stoff durch die Tradition gebunden war, um so freier konnte er sich in der neuen Form des Reimes bewegen. Daher kann man sich nicht wundern, dass in einem lyrischen Gedichte, wie das Petruslied, der Reim am reinsten ist, und in den freien Bearbeitungen der biblischen Tradition bei Otfrid und im Gedicht von Christus und der Samariterin immer noch weniger roh, als in der Uebersetzung des 138. Psalms, wo der engere Anschluss an das Original dem Uebersetzer die Anwendung des reinen Reimes einerseits erschwerte, andererseits durch den theilweise übertragenen hebräischen Parallelismus entbehrlicher machte. Dass endlich im Rolandsliede und in dem Gedicht vom König Rother, ja sogar noch im Nibelungenliede die Roheit und Armuth des Reimes zu den sonstigen dichterischen Vorzügen dieser volksthümlichen

125) a. a. O. S. 699.

Epen in so auffallendem Widerspruche steht, ist ein deutliches Zeugniss dafür, dass der durch die Gewalt mächtiger historischer Ereignisse allmählig herrschend gewordene Reim seinen Ursprung da am wenigsten verläugnen kann, wo ein volksmässiger epischer Stoff die Erinnerung an die ihm angemessene volksthümliche Form auch da noch immer wieder wach ruft, wo eine vollständige Erneuerung derselben schon zu spät ist. Im Nibelungenliede brechen nicht nur die alten epischen Wendungen sondern auch der Stabreim der heidnisch-nationalen Poesie nicht weniger häufig hervor, als beim altenglischen Dichter Layamon, und wenn auch dort nicht wie hier der Stabreim den Endreim vertreten kann, so kann dieser doch nicht verläugnen, dass er nur als eine spätere Zuthat an die ursprüngliche Form der Nibelungendichtung herangebracht ist und zu ihrem Wesen noch immer in ebenso fremder und äusserlicher Beziehung steht, als das Christenthum zum Wesen der Nibelungensage und zum Charakter ihrer Helden.

Während im Nibelungenliede der deutsche Reim seinem fremden Ursprunge noch zu nahe steht, um in demselben Grade volksthümlich zu sein, wie es im alten Hildebrandsliede die Alliteration ist, hat sich am Schlusse des Mittelalters der Endreim schon so vollständig in der deutschen Dichtung festgesetzt, dass die Alliteration seitdem nur schr vereinzelt auftritt und nie mehr darauf Anspruch macht, sich mit dem Endreim in dessen Function zu theilen. Die skizzenhafte Darstellung des Hildebrandsliedes kehrt in der volksmässigen epischen Dichtung des 15. und 16. Jahrhunderts wieder (wie auch in den englischen und skandinavischen Volksballaden), weil sie der Volkspoesie eigenthümlich ist; dagegen hat der fremde Endreim den unwirksam gewordenen Stabreim in dem Grade verdrängt, dass die im alten Hildebrandsliede (wahrsch. aus dem 7. Jahrhundert) noch alliterirenden Namen Hiltibraht und Hadhubrant (die Endungen der Namen wechseln im Gedichte häufig) im neueren Hildebrandsliede (Ende des 15ten Jahrhunderts) in die nur

endreimenden Namen Hildebrant und Alebrant verwandelt sind.

Zwischen den Anfängen des deutschen Endreimes und seiner vollständigen Einbürgerung liegt das Zeitalter der Minnesänger in der Mitte. Dass diese sich in der Behandlung der Strophen- und Reimformen an die leuchtenden Muster der provençalischen und französischen Kunstpoesie anlehnten, ist wohl hinreichend bewiesen worden. Die feinen Gesetze über Versmass und Reim, deren sorgfältige Beobachtung den Dichtungen dieser Zeit zu dem ausserordentlich hohen Grade ihres sinnlichen Wohllauts verhalfen, verdanken ihren Ursprung nicht allein den Vorzügen der mittelhochdeutschen Sprache vor der althochdeutschen, sondern zugleich der feineren Kunstbildung und dem an romanischen Wohllaut gewöhnten Ohr der ritterlichen Dichter. Ungeachtet dieses Fortschritts in Bezug auf den Wohlklang des Reimes war in der mittelhochdeutschen Periode doch noch nicht das Ziel erreicht, welches dem deutschen Reime gesteckt war, und dieses konnte nicht anders sein, da die Anlehnung an fremde Muster auch hier die deutsche Dichtung zur Einseitigkeit verführte. Wie die Nachahmung der lateinischen Kirchenhymnen die deutschen Dichter dazu veranlasste, den Reim nur zur äusserlichen Bindung der Verse zu gebrauchen, so wurden sie durch das Beispiel der romanischen Kunstdichter dazu gebracht, zu dieser Function des Reimes den ebenfalls bloss äusserlichen Wohllaut zu gesellen, während es erst der neuhochdeutschen Zeit und auch hier nur Dichtern von Gottes Gnaden und Dichtern des Volkes vorbehalten blieb, an die Stelle des lateinischen und romanischen Reimes den echt deutschen zu setzen, an die Stelle der Melodie in den Formen der Dichtung die Harmonie zwischen Form und Inhalt, an die Stelle der sinnlichen Schönheit die geistige.

Da die deutsche Sprache und Dichtung in der Betonung ihrem ursprünglichen Charakter treu blieb, so musste der Endreim, um in demselben Maasse volksthümlich zu sein, wie früher

der Stabreim, sich dem logischen Prinzipe der deutschen Betonung, welches die Alliteration geschaffen hatte, ebenfalls fügen. Seitdem ist der Reim kein äusserlicher, nur das sinnliche Ohr reizender Schmuck mehr, sondern ein nothwendiges, weil bedeutsames Indegriens der dichterischen Form.

Allerdings konnte der Endreim diese Vergeistigung schon deshalb nicht im 9. Jahrhundert erreichen, weil die althochdeutsche Sprache mit ihren schweren und volltönenden Endungen dem Dichter nur in den seltensten Fällen gestattete, Wurzelsylben in den Reim zu stellen; aber auch dieser Umstand ist ein Beweis dafür, dass die durchgängige Anwendnng des Endreimes in der althochdeutschen Zeit nicht durch sprachliche Bedürfnisse herbeigeführt worden ist, sondern durch die tiefgreifende Umgestaltung aller Lebensformen, welche die Einführung des Christenthums zur Folge hatte. In der angelsächsischen und altnordischen Dichtung dauerte die Alliteration noch fort, als die Abschleifung der Endsylben schon lango begonnen hatte; und als der Endreim allgemein wurde, war die Sprache schon lange für diese Umwandlung der poetischen Form vorbereitet. Wenn aber schon hier die Herrschaft des Endreimes erst durch fremden Einfluss sich Bahn gebrochen hat, so kann sie sich im Deutschen noch viel weniger auf organischem Wege entwickelt haben, da das Althochdeutsche dem Stabreime wenigstens ebenso günstig war als die andern germanischen Dialecte, dem Endreime aber weit ungünstiger. Wenn die endreimende Poesie sich organisch aus der stabreimenden entwickalt hätte, so könnte sie gewiss nicht zu einer Zeit die Herrschaft erlangt haben, wo die Entwickelungsstufe der deutschen Sprache es noch unmöglich machte, das logische Prinzip der Alliteration auf den Endreim zu übertragen.

W. Grimm sagt S. 700: „Es ist nicht glaublich, dass die Alliteration plötzlich verschwunden und ebenso plötzlich der Reim als Gegensatz aufgekommen sei: das wäre der natürlichen Entwickelung ganz entgegen gewesen. Allmählig ist er vorge-

drungen, erst in ungenauer Form als blosse Assonanz, bis er die Oberhand und durch grössere Genauigkeit auch grössere Macht erhielt.“ Ich frage: Ist denn das plötzliche Eintreten des Christenthums und aller damit zusammenhängenden Umgestaltungen des deutschen Lebens der natürlichen Entwickelung des deutschen Volkes nicht entgegen gewesen? Sind Heidenthum und Christenthum nicht ebensogut Gegensätze, als Stabreim und Endreim? Wenn die Assonanz den Uebergang zum Reim bezeichnen soll, so kann das nur in dem Sinne richtig sein, dass sie im Deutschen ein noch unentwickelter Vollreim ist, wie in den ältesten spanischen Romanzen umgekehrt der Vollreim eine noch unentwickelte Assonanz, unmöglich aber in dem Sinne, dass die Alliteration sich zuerst zur Assonanz entwickelt hätte, ehe aus dieser der Vollreim wurde, denn Alliteration und Assonanz stehen in directem Gegensatze zu einander und die letztere lag der altgermanischen Verskunst so fern, dass im Stabreime alle Vocale für gleich galten.

Zu den Gründen, mit denen W. Grimm seine Meinung vertheidigt, fügt J. Kelle [126]) noch einen hinzu: „Dass sich Otfrid genau an die zu seiner Zeit übliche Dichtungsart hielt, lässt sich auch daraus folgern, dass er seine Verse nach demselben rhythmischen Gesetze baute, nach dem alle änlichen Gedichte vor ihm gebaut waren.“ — Die Folgerung ist falsch, obgleich die Prämisse zugegeben werden muss. Otfrid brauchte an dem Metrum des altdeutschen Verses nichts zu ändern, weil der lateinische Tetrameter, der die Grundlage für das Versmass der Kirchenhymnen abgab, die gleiche Zahl der Hebungen enthielt. Der noch übrigbleibende Unterschied, der sich auf die Zahl und Stellung der Senkungen bezog, hätte aber auch beim besten Willen von Otfrid nicht getilgt werden können, weil er auf der Verschiedenartigkeit der lateinischen und althochdeutschen Sprache (bes. in Bezug auf Accent und Quantität)

126) „Otfrid's von Weissenburg Evangelienbuch“. Regensb. 1856.

beruhte. Wenn Otfrid auch nie einen altgermanischen Vers gekannt hätte, so wäre seine Nachbildung der lateinischen Verse doch nach demselben rhythmischen Gesetze gebaut worden, weil seine Muttersprache sich keinem andern gefügt hätte. Otfrid und seine Zeitgenossen unter den christlichen deutschen Dichtern nahmen aus dem Lateinischen nur so viel in ihre Sprache hinüber, als sie brauchen konnten, nicht mehr und nicht weniger.

Etymologie des Wortes „Reim".

Gegen die spontane Entwickelung des Reimes aus nationalen Keimen scheint auch die allgemeine Uebereinstimmung der modernen Sprachen in Bezug auf die Benennung dieses Kunstmittels zu sprechen. Vielleicht könnte die Etymologie des Wortes „Reim" Aufschluss darüber geben, aus welcher Sprache mit dem Namen zugleich die Sache herstammt?

Die Wörter: nhd. reim, mhd. rîm, ital., span., portug., provenç. rima, (altspan. auch rimo), frz. rime, engl. norm. rym u. s. w. deuten alle auf einen gemeinsamen Ursprung hin. Schmeller[127]) und Benecke[128]) leiten das Wort von rhythmus ab. Dieses wird im ältesten Mittellatein gleichbedeutend mit numerus gebraucht (wahrscheinlich gab dazu die Vermischung von ῥυθμός u. ἀριθμος Veranlassung) und bezeichnet die Sylbenzählung des Verses mit Berücksichtigung des Wortaccents im Gegensatz zu metrum, worunter man die Versmessung nach der Quantität der Sylben verstand[129]). Da nun die sylbenzäh-

---

127) J. Andr. Schmeller „Bayerisches Wörterbuch". III. Theil. Stuttg. und Tüb. 1836. S. 86.

128) G. Fr. Benecke „Mittelhochd. Wörterbuch". Leipz. 1863 Bd. II. S. 703.

129) Venerabilis Bedae opera quae supersunt omnia ed. 7. A. Giles. Lond. 1843. Bd. III. S. 77. De Rhythmo: „Videtur autem rhythmus metris esse consimilis, quae est verborum modulata compositio, non metrica ratione, sed numero syllabaram ad judicium aurium examinata, ut sunt carmina vulgarium poetarum".

lende und accentuirende Versmessung allmählig sich mit dem Endreim verband, so kann man „versus rhythmicus“ in den meisten Fällen mit „Reimvers“ übersetzen, insofern dieser keine qnantitätische Sylbenmessung gestattet[130]; doch lässt sich durchaus nicht nachweisen, dass das Wort rhythmus auch den Endreim selbst bedeutet, der gewöhnlich durch consonantia oder homoeoteleuton bezeichnet wird. Du Cange[131] führt das Wort rîmus aus dem Jahre 1198 für rhythmus an, sowie neben rhythmice ein mittellateinisches rigmatice d. h. en vers, en rimes, und fügt hinzu: „Ejusdem originis est vox „Rigmerie“ pro metro Gallico, ubi duae voces versum finientes eumdem sonum colunt, quem vulgo „Rime“ appellamus“. Das mittellateinische rigmatice und das altfranzösische rigmerie deuten beide auf ein Verbum rigmare hin, mit dem das von Dieffenbach[132] angeführte ricmare übereinstimmen würde; ob aber dieses von rhythmus herstammen kann, muss noch dahingestellt bleiben. Jedenfalls wäre dieses viel weniger unwahrscheinlich, als die Herkunft des italienischen rima von rhythmus, denn dieses hätte nach Diez[133] im Italienischen regelrecht zu rimmo oder remmo werden müssen (vergl. ammirare aus admirari, semmana aus sept'mana, maremma aus marit'ma, flemma aus phlegma). — Im Altspanischen, wo rhythmicus zu remico wird, unterscheidet sich dieses wenigstens im Stammvocal von rima.

Die Ansicht derer, die den romanischen wie den deutschen Ausdruck von einem ursprünglich germanischen, mit rhythmus gleichbedeutenden und änlichklingendem Worte herleiten wollen,

130) Fr. Diez „Etymolog. Wörterb. der Roman. Sprachen“. 2. Ausg. I. Thl. Bonn 1861. S. 350.

131) Dufresne du Cange „Glossarium mediae et infimae Latinitatis“. Paris. 1845. Bd. V.

132) Dr. Sor. Dieffenbach „Anzeige von H. Ebels Abhandlung über d. Charakter d. deutschen Sprache“ in Jahn's Jahrb. für Phil. u. Pädag. 28. Jahrg. Leipzig 1858. S. 747.

133) „Etym. Wörterb.“ Bd. II, S. 350.

wie Graff[134]) und W. Wackernagel[135]), trifft dagegen auf durchaus keine etymologischen Schwierigkeiten. Dieses Wort lautet ahd. rîm, hrîm = series, numerus (garîmjan = numerare[136]) vergl. alts. un-rîm = innumerus oder multitudo[137]), ags. rîm = numerus, multitudo (rîman = zählen, aufzählen, worunter zählen, aestimare[138]). Dieses germanische Wort stimmt mit dem mittellateinischen rhythmus in der Bedeutung und mit dem italien. rima in der Form so sehr überein, dass Diez geneigt ist, das romanische Wort vom germanischen abzuleiten, wenn er auch zugiebt, dass die genauere Untersuchung dieses Wortes der Geschichte der Poesie überlassen bleiben muss. Bei dieser Ableitung tritt aber an die Stelle der glücklich vermiedenen etymologischen Schwierigkeit eine historische. Koberstein[139]) bemerkt mit Recht: „Dass das Wort aus der deutschen Sprache erst in die Romanische gekommen sei, ist bei der verhältnissmässig späten Ausbildung der Reimpoesie in Deutschland kaum glaublich; eher könnte dem zu uns herübergekommenen romanischen Wort (rima, rime), mag es aus rhythmus entstanden sein oder nicht, das altdeutsche, im Sinn gerade nicht fern abstehende rîm (komme es von rîman oder hrînan) sich angepasst haben". — Zwar wendet Diez dagegen ein, „die Deutschen hätten den Reim aus dem lateinischen Kirchenliede gekannt, noch ehe sie ihn selbst brauchten", doch hätten sie dann wohl den schon vorhandenen Ausdruck homoeotoleuton vorgezogen, wie noch Otfrid es thut, oder irgend einen andern Ausdruck, wie consonantia (concentus) der Sprache ent-

134) Dr. E. G. Graff „Althochdeutscher Sprachschatz" Bd. II. Berl. 1836. S. 506.

135) W. Wackernagel „Altdeutsches Handwörterbuch" Basel 1861. S 235.

136) Graff a. a. O.

137) J Andr. Schmeller „Glossarium Saxonicum". S. 89.

138) C. W. M. Grein „Sprachschatz der angels. Dichter". Bd. II, S. 381.

139) A. Koberstein „Grundriss der Gesehichte der deutschen National-Literatur". 4. Aufl. Bd. I. Leipz. 1847. S. 45.

lehnt, aus welcher ihnen die Sache selbst bekannt wurde. Diez fügt hinzu: „Uebrigens konnten die Romanen das deutsche Wort in seiner älteren Bedeutung numerus längst aufgenommen, ihm die neuere vielleicht selbst zugewendet haben“. Gegen die erstere Annahme spricht die Thatsache, dass die Romanen fast nur solche Ausdrücke von den Germanen entlehnten, welche Dinge bezeichneten, die ihnen vor der Bekanntschaft mit den letzteren noch fremd waren, wie so viele auf das Kriegswesen, die Lehnsverfassung, das Seewesen u. s. w. bezügliche, nie aber Ausdrücke, die sich auf Literatur und Kunst bezogen. Für die Aufnahme eines mit numerus und rhythmus gleichbedeutenden germanischen Wortes konnte unmöglich Veranlassung dagewesen sein, wenn nicht das germanische Fremdwort zugleich eine Function übernahm, welche die näher liegenden lateinischen Ausdrücke nicht hatten. Das germanische rîm hätte also gleich bei seiner Aufnahme in die romanischen Sprachen die Bedeutung „Reim“ annehmen müssen, um seinen Anspruch auf Bürgerrecht in diesen Sprachen motiviren zu können, und dieses wäre zu einer Zeit undenkbar, wo von einer Wechselwirkung der germanischen und romanischen Literaturen nicht die Rede sein konnte, sondern nur von einer einseitigen Einwirkung der romanischen Reimpoesie auf die germanische.

Das Wort rîm in der Bedeutung „Endreim“ tritt im Deutschen wohl schwerlich schon vor dem 13. Jahrhundert auf. Dagegen fanden die romanischen Sprachen schon im 12. Jahrh. in der provençal. Traubadourpoesie einen literärischen Mittelpunkt, der sie alle mit neuen Kunstformen und wohl auch mit den entsprechenden Benennungen für dieselben versah. Wenn es somit am wahrscheinlichsten ist, dass die allgemeine Uebereinstimmung der germanischen und der romanischen Benennungen für den Endreim aus dem überwiegenden Einfluss der provençalischen Poesie auf die höfische Dichtung des mittelalterlichen Europa hergeleitet werden muss, so entsteht die Frage, woher denn die Provençalen diesen Kunstausdruck ge-

nommen haben? Eine Antwort, die ebensowohl den historischen als den etymologischen Schwierigkeiten der vorhin genannten Ableitungen des Wortes aus dem Wege geht, giebt Zeuss [140]), indem er es vom celtischen Worte rîm = numerus herleitet, welches der gleichen Bedeutung und des änlichen Klanges wegen mit dem Worte rhythmus vermischt worden sei. Da auch die ältesten poetischen Denkmäler der celtischen Völker, die bis in's 6. Jahrh. n. Chr. hinaufreichen, den Endreim zur Bindung der Verse gebrauchen, während der Stabreim bei ihnen nur eine untergeordnete Rolle spielt, so nimmt Zeuss [141]) als höchst wahrscheinlich an, dass schon die alten Gallier diese poetische Form angewandt und nach ihrer Romanisirung beibehalten hätten.

Die unläugbare Thatsache, dass die gallische Sprache noch lange nach der Eroberung Galliens durch die Römer ein gesetzlich anerkanntes Leben fortführte und noch im 6. Jahrh. römische Schriftsteller ihrer als einer noch lebenden erwähnen [142]), lässt allerdings darauf schliessen, dass die Gallier an den nationalen Dichtungsformen mit derselben Zähigkeit festhielten, wie an ihrer Sprache, und dass sie die nationale Reimform auch nach ihrer Romanisirung nicht aufgaben, änlich den angels. und irischen Dichtern, welche die nationale Alliteration in ihre lateinischen Dichtungen mit hinübernahmen. In der That ist der älteste christliche Hymnendichter, der den Reim mit Absicht anwendet, Ambrosius, ein Gallier von Geburt, und wenn in seinen Hymnen der Endreim noch nicht Bedingung der poetischen Form ist, sondern nur eine schmückende Zugabe, so hat doch auch der Stabreim bei den lateinisch dichtenden Angelsachsen und Iren keine grössere Bedeutung. Wie hier das Betonungsgesetz der lateinischen Sprache den Stabreim nicht zu seinem vollen Rechte kommen liess, so wurde dort der

140) „Grammatica Celtica". Lips. 1853. Bd. II. S. 1133.

141) Gramm. Celt. II. S. 924.

142) M. J. J. Ampère „Hist. littéraire de la France". Bd. I. S. 36.

Endreim durch die quantitätische Versmessung eingeschränkt. Als die accentuirende Versmessung in den lateinischen Hymnen zur Herrschaft gekommen war, zeichneten sich wieder die Dichter celtischer Nationalität, besonders Irländer, in der häufigen Anwendung des Endreimes neben dem Stabreim aus, sowie durch sonstige Eigenthümlichkeiten, welche die Zähigkeit beurkunden, mit der sie an ihren nationalen Besonderheiten festhielten [143]). Die Irländer gehörten zu den am frühesten christianisirten Völkern Europas und ihre weite Entfernung von Rom begünstigte eine nationale Gestaltung ihres kirchlichen Lebens in Gottesdienst und Sitte, deren Nachwirkungen noch lange fortdauerten, als die Verschmelzung ihrer Nationalkirche mit der römisch-katholischen Kirche schon vollzogen war. Es ist daher höchst wahrscheinlich, dass der Einfluss der irischen Mönche, welche als Glaubensboten die Klöster des Continents bis nach Italien hinein bevölkerten und als Hymnendichter eine sehr fruchtbare Thätigkeit entwickelten, am meisten zur Verbreitung der Reimform in der lateinischen Hymnendichtung beigetragen hat.

Zeigt sich aber schon seit dem 4. Jahrhundert bei den römischen Hymnendichtern celtischer Herkunft der Endreim, so ist wohl anzunehmen, dass die romanisirten Gallier ihn in ihren Volksliedern in noch viel ausgedehnterem Masse gebrauchten und der celtischen Kunstform auch den celtischen Namen rîm gaben, der in seiner modificirten Bedeutung „Endreim“ neben dem Worte rhythmus, welches seine Bedeutung beibehielt, auch in die Sprachen der übrigen romanischen Völker überging, als die Dichtkunst des südlichen Galliens eine künstlerische Ausbildung erlangte, die sie zum weithin leuchtenden Muster für alle romanischen Dichter machte und den provençalischen Dialect fast zur gemeinsamen Literatursprache der romanischen Völker erhob. Der mächtige Einfluss der süd- und nordfranzösischen

143) Mone „Lat. Hymnen des Mittelalters“. Bd. III. S. 7. 182.

Dichtung auf die höfische Lyrik und Epik des deutschen Mittelalters konnte dem Namen ebenso gut als der Sache in Deutschland denselben Gang der Entwickelung vorschreiben, welchen er in Frankreich genommen hatte und somit die ursprüngliche allgemeinere Bedeutung des Wortes rîm = numerus zu der Bedeutung „Versmass“ und „Endreim“ verengen.

Resultate.

Als Ergebnisse der bisherigen Untersuchungen glaube ich folgende Sätze feststellen zu können:

1) Jede Sprache ist im Stande, den natürlichen Reim aus sich selbst zu entwickeln, aber nicht in jeder Sprache wird dieser in gleicher Weise künstlerisch verwendet.

2) Die alterthümlichsten unter den noch erhaltenen volksthümlichen Dichtungen weisen den Parallelismus des Gedankeninhalts auf, der im Stande ist, als Gedankenreim und Gedankenrhythmus die Bindung und Messung der Verse zugleich zu versehen. Auch diejenigen volksthümlichen Dichtungen, welche die Verse durch ein formelles Metrum messen und durch den Klangreim binden, weisen in ihrer alterthümlichsten Gestalt auf den inhaltlichen Parallelismus als auf die poetische Urform zurück, welche Metrum und Reim immer in ihren Functionen zu unterstützen und da zu ersetzen vermag, wo eines von beiden oder beides fehlt.

3) Metrum und Reim entwickeln sich beide aus dieser poetischen Urform und theilen sich in die Function derselben, sobald das künstlerische Bewusstsein so weit entwickelt ist, dass die poetische Form um ihrer selbst willen einer Ausbildung werth erscheint. Je regelmässiger die Verse durch das Metrum gemessen und durch den Reim gebunden werden, um so schwieriger und um so unnöthiger wird die Beibehaltung des inhaltlichen Parallelismus. Auch ist es nicht in jeder Sprache mög-

lich, die Bedeutsamkeit des Parallelismus auch in die aus dieser Urform entwickelten poetischen Formen hinüber zu retten.

4) Da der Parallelismus in vielen Fällen den natürlichen Reim zur unvermeidlichen Folge hat, so kann sich der künstliche Reim, d. h. die künstliche, weil regelmässige Anwendung des ursprünglich natürlichen Reimes, direct aus dem Parallelismus entwickeln, und in diesem Falle wird der letztere durch den ersteren allmälig verdrängt.

5) Der Parallelismus kann aber auch als Gedankenrythmus durch Einwirkung der begleitenden Musik auf die Sprache zum streng gegliederten Metrum werden. Gelangt die Dichtung zu dieser formellen Ausbildung in einer Periode der Sprachentwickelung, in welcher die Quantität noch den Lautkörper des Worts ausschliesslich beherrscht, so wird das Metrum ein quantitirendes. Hat aber die allmählig eintretende Vergeistigung der Sprache schon dem Accent die Herrschaft über die Quantität verschafft, so entwickelt sich aus dem logischen Parallelismus das accentuirende Metrum. Ist aber weder das Verhältniss der Längen zu den Kürzen, nach das Verhältniss der betonten zu den unbetonten Sylben in den Wörtern einer Sprache der regelmässigen Abwechselung von Hebung und Senkung günstig, so entsteht das sylbenzählende Metrum.

6) Jede Art der Versmessung verträgt sich in gleichem Grade mit dem rhetorischen Reim, den die Redekunst mit der Dichtkunst theilt. Dagegen verhält sich der specifisch dichterische, regelmässig durchgeführte Endreim zu den verschiedenen Arten der Versmessung verschieden. Die quantitirende entbehrt ihn überall am leichtesten und verträgt ihn nur dann, wenn der Bau der Verse nicht zu künstlich ist. Da der letztere Fall in der accentuirenden Versmessung sich meist von selbst verbietet, so erträgt diese den Reim fast immer, wenn sie auch unter Umständen reimlos auftreten kann. Dagegen kann sich bei der sylbenzählenden Versmessung die dichterische Rede nur durch Anwendung des Reimes als gebundene legitimiren.

7) Da, wo ein künstliches Metrum den inhaltlichen Parallelismus unmöglich macht und wo aus irgend einem Grunde der Klangreim nicht angewandt wird, da wird dem Bedürfniss nach einer Bindung der Verse durch das Enjambement Genüge geleistet. Die durch dasselbe bewirkte inhaltliche Bindung der Verse steht in einem gewissen Gegensatze zur formellen Bindung durch den Klangreim und kann deshalb zu dieser ein wirksames Gegengewicht bilden, z. B. in dem nicht seltenen Falle, wo die Versmessung den Klangreim verlangt, der Inhalt der Dichtung aber ein zu bemerkbares Hervortreten desselben verbietet.

8) Die meisten indogermanischen Sprachen gelangen im Verlaufe ihrer Entwickelung einmal zu einer Stufe, auf welcher sie der Anwendung des künstlichen Reimes günstig sind.

9) Die logische Betonung fordert als Consequenz den Gleichklang der Wurzelsylben in Stabreim und Vollreim, mag nun letzterer Stammreim sein oder Endreim.

10) Die poetischen Formen folgen in ihrer organischen Entwickeluug den Veränderungen der Sprache auf Schritt und Tritt. Wo daher die historische Entwickelung des Reimes nicht mit der organischen Entwickelung der Sprache im Einklange steht, da muss man annehmen, dass der Einfluss mächtiger historischer Ereignisse die organische Entwickelung des Reimes gehemmt oder beschleunigt hat.

11) Die Herrschaft des Reimes hat sich in Westeuropa zugleich mit dem Christenthum und dem Ritterthum ausgebreitet, in Osteuropa zugleich mit der abendländischen Cultur.

12) Die deutsche Sprache ist erst in ihrer neuhochdeutschen Periode der durchgängigen Anwendung des Endreimes günstig. — Der althochdeutsche Endreim aber verstösst gegen das Gesetz der logischen Betonung, und dieses Missverhältniss zwischen Sprache und Dichtungsform ist ein Zeugniss dafür, dass der Eintritt des Endreimes in die althochdeutsche Dichtung eine durch von aussen kommende gewaltsame Störungen bewirkte Frühgeburt ist.

Thesen.

1. Die Nachahmungssucht des deutschen Volkes hat der deutschen Literatur mehr genützt als geschadet.
2. Die grössten Dichter der Weltliteratur sind zugleich die entschiedensten Vertreter ihrer nationalen Besonderheit.
3. Die ursprünglichste Volkspoesie ist wesentlich dramatisch.
4. Die Dramatik entwickelt sich später als Epik und Lyrik.
5. Das Mäcenatenthum schadet der Dichtkunst mehr als den übrigen Künsten.
6. Der Schaden, welchen der Eintritt des Christenthums in Deutschland der deutschen Dichtung zugefügt hat, wird durch die Reformation wieder gut gemacht.